

LE SENTIMENT

DU

GRACIEUX

PAR

LÉON DUMONT

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DES GRÈS-SORBONNE, 7

1863



LE

SENTIMENT DU GRACIEUX.



DU MÊME AUTEUR :

DES CAUSES DU RIRE,

1 VOL. IN-8

Paris. — Typ. de Ad. Laine et J. Havard, rue des Saints Pères, 19.

LE SENTIMENT

DU

GRACIEUX

PAR

LÉON DUMONT

PARIS
AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DES GRÈS-SORBONNE, 7

1863



A mon excellent maître,

Ad. Mathorez.

HOMMAGE DE PROFOND RESPECT ET DE RECONNAISSANCE.

SOMMAIRE.

I.

Causes qui ont empêché jusqu'à présent de fonder une théorie complète de la grâce : méthode des esthéticiens; — Préventions du public; — Croyance que la grâce est indéfinissable, — Qu'il ne servirait à rien de la définir, — Que cela serait même nuisible; — Caractère fugace de la grâce; — Ambiguïté du mot *grâce*.

Le grec χάρις. — Le latin *gratia*. — Différents sens du mot *grâce :* 1° sens général; — 2° sens strict; — 3° sens d'Hogarth.

II.

Théorie psychologique du mouvement, et en particulier des facultés qui sont en exercice dans sa connaissance. — Du mouvement réel et du mouvement imaginaire. — Notion de la vitesse. — Mouvement absolu et mouvement relatif. — Direction.

III.

Esthétique du mouvement. — Renvoi aux lois générales de la sensibilité. — Le mouvement plus agréable que le repos. — Mouvements surprenants, — risibles, — sublimes, — pittoresques, — gracieux. — Les deux éléments de la grâce : l'unité et la variété. — Comparaison de la grâce et de la beauté.

IV.

V.

VI.

VII.

LE

SENTIMENT DU GRACIEUX.

I.

Sur tout il avoit une *grâce*,
Un je ne sçay quoi qui surpasse
De l'amour les plus doux appas,
Un ris *qui ne se peut décrire*,
Un air que les autres n'ont pas,
Que l'on voit *et qu'on ne peut dire*.
(* * *)

C'est une opinion généralement répandue que la grâce est indéfinissable, et les différentes tentatives qui ont été faites pour déterminer sa nature ont été ou convaincues d'inexactitude ou laissées dans l'oubli. « Le *je ne sais quoi*, disait Hogarth (1), est un mot à la mode pour désigner la grâce. » Notre littérature fournirait des milliers de citations unanimes à constater le vague qui entoure la notion de cette qualité

(1) *Analyse de la beauté*, préface.

esthétique : « Le *je ne sais quoi*, dit le Père Bouhours (1), attire les cœurs les plus durs; il excite quelquefois de violentes passions dans l'âme; il y produit quelquefois de très-nobles sentiments; mais il ne se fait jamais connaître que par là. Son prix et son avantage consiste à être caché; il est comme la source de ce fleuve de l'Égypte, d'autant plus fameuse qu'elle n'a point encore été découverte; ou comme cette divinité inconnue des anciens, qu'on n'adorait que parce qu'on ne la connaissait pas. » De même le Père André : « A ce nom seul de grâce, combien d'idées agréables se réveillent d'abord dans l'esprit! On se représente aussitôt des charmes, des attraits, des appas, un éclat, un lustre, une certaine aménité, ou, si l'on me permet ce terme, une certaine amabilité répandue dans les objets. Il serait à désirer que ces idées fussent aussi *claires* qu'elles sont agréables (2). » Ainsi encore Delille :

De la grâce comment expliquer les appas?
Ah ! la grâce se sent et ne s'explique pas (3).

Un grand nombre de causes ont contribué à entretenir cette ignorance dans laquelle semblent même se

(1) *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, V.
(2) *Essai sur le beau*, 7[e] disc.
(3) L'*Imagination*, ch. 3.

complaire des esprits très-cultivés. En premier lieu, le sentiment du gracieux a eu, comme celui du beau, comme celui du risible, comme presque tous les sentiments, à souffrir de la méthode vicieuse que les philosophes ont suivie de préférence en matière de goût, et dont j'ai montré ailleurs les inconvénients (1) : au lieu de se fonder sur une théorie générale de la sensibilité, on s'est borné à considérer le gracieux absolument et en lui-même, en dehors de ses relations avec l'impression qu'il produit sur nous. En second lieu, une étude sur la grâce, semblable à celle que je livre aujourd'hui au public, rencontre tout d'abord, sinon chez les philosophes, du moins chez les artistes, les poëtes et les gens du monde, une prévention fâcheuse : c'est affaire de sentiment, disent-ils, cela ne peut devenir la matière d'une science. Certaines gens sont tellement sous la domination des associations d'idées les plus accidentelles, que, de même qu'ils trouvent de mauvais goût de parler sérieusement du rire, ils s'étonnent qu'on veuille soumettre à la précision d'une analyse scientifique une matière aussi fugace que la grâce. Ceux-là accueillent de pareils essais avec tout le dédain de l'indifférence; mais il en est d'autres qui vont plus loin, et qui n'hésitent pas à proclamer toute

(1) V. *Causes du rire*, page 55 et suiv.

définition d'un sentiment ou de son objet, les uns inutile, d'autres impossible, quelques-uns même nuisible.

Quant à l'impossibilité, — c'est une triste vérité que la plupart des hommes sont portés à prendre la capacité de leurs propres facultés pour la mesure de la science, et à croire insaisissable ce qu'ils ont conscience de ne pouvoir saisir eux-mêmes. C'est surtout à l'égard des recherches psychologiques, dont nous portons tous les éléments en nous-mêmes, dont la réflexion est la seule condition, et qui ne dépendent d'aucune circonstance extérieure, que tous les hommes se croient également bien doués; quand un penseur fait une découverte dans l'esprit humain, chacun s'étonne de ne l'avoir pas faite avant lui. Quand il en arrive autrement, c'est qu'on n'a pas complétement compris ou que l'on n'approuve point. La philosophie n'est pas une profession spéciale, mais un état de l'âme et une perfection. C'est parce que les hommes sentent tous qu'ils devraient être philosophes, qu'ils voient de mauvais œil la philosophie aller plus loin chez les autres que chez eux, et leurs préventions contre elle ne sont le plus souvent qu'un hommage qu'ils lui rendent. Tant qu'une vérité n'est pas trouvée, ils la regardent comme introuvable. A tous ceux qui assignent aux phénomènes de la sensibilité, et en

particulier à ceux de la grâce, une nature à part et incompréhensible, une origine mystérieuse, la seule réponse à faire est une théorie bien élaborée, confondant l'assertion par le fait.

Il y en a d'autres qui se fondent sur le caractère inconstant et purement relatif de ces phénomènes, c'est-à-dire sur ce fait que ce qui plaît à l'un ne plaît pas à l'autre, que ce qui plaît chez l'un ne plaît pas chez l'autre, et, par exemple, que telle personne qui paraît gracieuse à certains individus, produit sur les autres une tout autre impression; que le sourire gracieux sur certains visages devient désagréable sur d'autres, etc. Les esprits superficiels, ne trouvant pas ici un retour des mêmes faits dans les mêmes circonstances, s'imaginent qu'il est impossible de déterminer quand et pourquoi ils ont lieu; en un mot, de leur assigner des lois. Mais cette diversité n'exclut pas la théorie, elle la met seulement en demeure de rendre raison de ces contradictions apparentes. Il est facile de retrouver la régularité au sein de ces divergences. La connaissance des véritables lois de la sensibilité nous apprend que la cause immédiate et directe de nos sentiments, ce ne sont pas les objets extérieurs auxquels nous les appliquons, mais certain exercice de nos facultés de connaissance, de désir et de volonté. Le plaisir est l'accompagnement de notre activité intellec-

tuelle et morale (1). Nous éprouvons le sentiment du gracieux, toutes les fois que nous sommes déterminés à dépenser une certaine espèce et une certaine mesure d'énergie; cette loi est fixe et invariable, applicable à tous les hommes, et toute la question est de déterminer quelles sont cette mesure et cette espèce d'activité. Ce qui occasionne des différences, c'est que cette dépense d'énergie ne se produit pas chez tous les individus au même degré et à l'égard des mêmes objets. Le sentiment est toujours en proportion de l'exercice de nos facultés; mais comme les facultés sont susceptibles d'être développées de différentes manières et très-inégalement, il en résulte que ce qui semble au premier abord une différence dans la sensibilité, n'est au fond qu'une différence dans l'intelligence, l'imagination ou les associations d'idées. L'esthétique a seulement à montrer que nous éprouvons le sentiment du gracieux toutes les fois que notre imagination et notre entendement sont déterminés à s'exercer d'une certaine manière. Quant à chercher quels sont les objets extérieurs qui deviennent l'occasion de cet exercice, c'est un problème pour lequel il est nécessaire de recourir à la psychologie.

Quant au danger de ces théories, — il y a des es-

(1) V. *Causes du rire*, page 59 et suiv.

prits bizarres qui sont persuadés que, dans le cas même où il serait possible de définir les sentiments, il vaudrait mieux ne pas le faire, et qu'à cet égard la science devient nuisible. Ils sont guidés par ce préjugé que la connaissance de la sensibilité émousse la sensibilité elle-même, et qu'il suffit d'analyser à fond les causes d'une émotion pour qu'elles ne produisent plus leur effet sur nous. A leurs yeux la science des lois de la grâce en détruirait tout le charme. Ils disent avec le Père Bouhours : « Si par hasard on venait à apercevoir ce *je ne sais quoi* qui surprend et qui emporte le cœur à une première vue, on ne serait peut-être pas si touché, ni si enchanté qu'on est (*Cinquième Entretien*). » Pour eux, la recherche des causes du rire ne vaut pas une plaisanterie, et, comme Jean-Jacques, à ceux qui leur apportent une théorie de la beauté, ils demandent un beau poëme. Il semble, à les entendre, que tous nos plaisirs ne soient que des illusions dont il est bon de se bercer et où il faut bien se garder d'apporter la lumière, des fantômes qui s'évanouissent dès qu'on veut les saisir; mais ils font tort à notre sensibilité : la grâce n'est pas un rêve. Autre chose est la sentir, autre chose la connaître; la perfection est de la connaître après l'avoir sentie. C'est surtout à l'égard des beaux-arts qu'on a souvent insisté sur les dangers de ces théories. De grandes autorités

ont répété qu'un poëte cessait d'être poëte dès qu'il connaissait le secret de son inspiration, et que le progrès de l'art et celui de la philosophie sont nécessairement en raison inverse l'un de l'autre. On a vu ces sectateurs d'une religion nouvelle repousser l'esprit de critique et la recherche des systèmes avec la plus aveugle intolérance. Il n'y a cependant là que des assertions dénuées de tout fondement. Il est vrai que faire une analyse du gracieux et exécuter une œuvre gracieuse sont deux choses distinctes; mais cela tient uniquement à ce qu'il est impossible de penser à deux choses à la fois. Les théories ne suffisent pas pour rendre aimable; mais elles n'empêchent pas de le devenir; elles ne donnent pas le talent, mais elles peuvent l'aider et ne l'ont jamais ôté. Il peut arriver qu'un homme, cultivant à la fois les arts et la philosophie, renonce aux premiers pour se livrer tout entier à sa préférence pour la dernière; mais cela est un pur accident et ne prouve rien contre les théories : le monde a plus besoin de science que de plaisir, et l'art n'est, après tout, que le plus noble des luxes. On ne voit pas trop ce que les études esthétiques d'un Gœthe, d'un Lessing, d'un Voltaire, ont fait perdre à leur génie. Les théories ne sont nuisibles que lorsqu'elles sont erronées. Il faut ranger ceux qui ont peur de l'esthétique avec ceux qui pensent que la logique fausse le

jugement, que l'étude de la morale est une source de corruption, et que la culture de la politique est la ruine de la société. Ces gens-là sont suspects d'avoir besoin de l'ignorance.

Quant à l'inutilité, — il y aurait beaucoup à dire. Ceux qui ne comprennent pas que toute étude spéculative est sa propre fin à elle-même et qu'elle a déjà de la valeur en dehors de toute application, n'entendent rien à la philosophie. Je sais qu'aujourd'hui on met à plus haut prix la connaissance du monde extérieur que la connaissance de soi-même; cette manière de voir n'est que le reflet du but que semble poursuivre la civilisation moderne : nous visons au perfectionnement des choses, non au perfectionnement des hommes. Il serait trop long de démontrer ici que dans cette tendance on est en contradiction avec soi-même; que dans ce progrès de l'humanité nous nous approchons d'une véritable barbarie; qu'en croyant nous diriger vers le bonheur, nous arrivons à un état précisément contraire. Avant de chercher des objets de plaisir, il faudrait songer à éveiller en nous la faculté de les goûter; cela suppose le développement de l'esprit, développement que la philosophie seule peut rendre complet. Une théorie de la grâce est un chapitre de la philosophie : elle fait penser; et penser est bon par soi-même, bon en outre

parce que cela exerce nos facultés qui s'appliqueront ensuite, d'autant plus larges et d'autant plus vives, à des objets différents.

Indépendamment de cette utilité intrinsèque et absolue, une théorie de la grâce a encore une utilité relative. Elle jette de la lumière sur les autres problèmes de l'esthétique. Elle sert dans la vie à rendre nos idées plus précises; dans la morale, à déterminer quelle valeur il faut attacher à cette qualité et si l'on doit s'efforcer de l'acquérir; dans l'éducation, à indiquer les moyens de la donner et d'en développer le goût; dans la théorie des beaux-arts, à fixer dans quelle mesure les artistes et les poëtes doivent se proposer pour but d'en éveiller le sentiment. Elle peut nous guider non-seulement dans notre conduite, mais encore dans les jugements que nous portons sur les hommes et sur les choses. En matière de goût, toute critique qui n'est pas l'application à un objet particulier des lois d'un système d'esthétique, n'a que la valeur d'une causerie :

Sunt verba et voces, prætereaque nihil.

A l'égard de ces obstacles, la théorie du gracieux n'a fait que partager le sort de toutes les parties de l'esthétique. Mais il en est d'autres qui lui sont propres, et qui ont contribué à rendre l'étude de ce sentiment encore plus difficile et plus rare que celle des

autres phénomènes de la sensibilité. Le mouvement est un des principaux éléments de la grâce, et il en résulte que cette qualité n'ayant rien de stable, ne paraissant à nos regards que pour disparaître à l'instant, semble au premier abord plus difficile à mesurer et à analyser que ces autres qualités qui, comme la beauté, appellent au contraire par leur immuabilité une contemplation prolongée. C'est pourquoi des théoriciens, qui ont cru possible de formuler une théorie de la beauté, ont jugé impossible d'en donner une de la grâce : « Un peintre, dit de Piles, ne peut tenir la grâce que de la nature. Il ne sait pas qu'il la possède, ni en quel degré ni comment il la communique à ses ouvrages. Il ne sait pas que la grâce et la beauté sont des choses différentes, parce que la *Beauté plaît par certaines règles, et la Grâce sans aucune règle* (1). » L'imagination même ne peut se la représenter que telle qu'elle est dans la réalité, transitoire et fugitive. Il semble, au premier abord, qu'elle soit insaisissable. Mais cette difficulté se dissipe devant un examen plus sérieux ; on finit par reconnaître qu'on peut assigner des lois à ce qui passe aussi bien qu'à ce qui demeure, et qu'il est seulement nécessaire, pour montrer ce qui a lieu en nous en présence d'un objet gracieux, de dé-

(1) *Vies des peintres.*

terminer avec exactitude ce que c'est que la notion et l'imagination du mouvement.

Mais de toutes les causes qui ont entretenu le vague et la confusion à l'égard de cette notion, la plus puissante est assurément l'ambiguïté du mot *grâce;* ce terme sert à éveiller dans l'esprit les idées les plus différentes; il a hérité de tous les sens du grec χάρις et du latin *gratia*, et à ces significations déjà nombreuses sont venues s'ajouter encore des acceptions nouvelles. La théologie, la morale et l'esthétique en ont fait chacune un usage spécial, et il en est résulté ce fait, toujours regrettable, que le même mot a servi en même temps à désigner des choses extérieures et des mouvements de l'âme, des qualités objectives et des phénomènes subjectifs.

Je ne puis me dispenser d'entrer ici dans quelques détails sur l'histoire de ce terme, tout en m'attachant presque exclusivement à ceux de ses sens qui se rapportent à l'esthétique. Ces considérations sont nécessaires pour établir nettement dans quelle acception j'ai cru devoir le prendre, c'est-à-dire quelle est la matière de ce livre. Le philosophe qui néglige de définir les termes qu'il doit employer ressemble à ce musicien qui se sert d'un instrument mal accordé : les sons qu'il veut produire ne sont pas ceux qui arrivent à l'oreille; il joue un air et l'on entend autre chose. Je

montrerai que, relativement à la sensibilité, le mot *grâce* a trois espèces de significations : l'une très-large, la seconde très-précise ; la troisième, arbitraire, exceptionnelle, lui a été attachée par un penseur isolé, mais célèbre.

1° Je ne me trouve pas précisément satisfait de ce que les lexicographes et les grammairiens ont dit sur le sens, ou plutôt sur les sens, du mot grec χάρις. Il m'est tout d'abord impossible d'accepter la signification originaire que lui attribue Brunck, et que j'ai vue avec regret adoptée par les éditeurs du *Thesaurus* : « Χάρις, sive a χαίρω sive a χαρά deducatur, certum est primariam hujus vocis significationem esse *gaudium.* » Indépendamment de ce prétendu sens primitif, on lui en assigne partout un grand nombre d'autres dont il paraît assez difficile d'expliquer la dérivation : — 1° celui d'une qualité extérieure ou d'un objet, — *charme*, *agrément*, cause de plaisir en général ; — 2° celui d'un désir ou d'une passion, — *bienveillance*, *faveur*, *amour*, *amitié ;* — 3° celui d'un sentiment, — *reconnaissance*, *gratitude*, etc.

Je veux bien que χάρις vienne de χαίρω ou de χαρά, ou plutôt qu'il ait la même racine que ces mots ; mais je suis encore à chercher, dans toute la littérature grecque, un seul passage où l'on soit véritablement forcé de le traduire par *joie* ou par *plaisir*. Pour moi χάρις

n'aurait jamais eu qu'une seule signification légitime : il désignerait partout, de la manière la plus large, toute *cause de plaisir*, tout *objet d'un sentiment agréable*, en un mot, *charme* ou *agrément*. Ce seul sens me paraît suffire pour expliquer tous les emplois qu'on en a faits, toutes les locutions dans lesquelles il est entré (1). Il se peut que, dans la suite, comme

(1) Ce paradoxe philologique mérite un examen sérieux. J'aurai cause gagnée si je puis montrer qu'une seule acception suffit pour rendre raison de tous les idiotismes et de tous les emplois du terme: car la loi de parcimonie s'applique à la critique grammaticale aussi bien qu'à toute autre ; il ne faut pas attribuer plusieurs causes à des effets qui peuvent être expliqués par une seule, *principia non sunt cumulanda*. Il ne faut pas, sans raison suffisante, imputer des défauts à une langue, et c'est un défaut que d'éveiller des notions différentes par un seul signe ; que ceux qui nient cette unité primitive de signification citent des emplois qui l'excluent nécessairement ! Ce sont eux qui accusent : à eux incombe la preuve ; *actori incumbit probatio.*

Χάρις désigne, en général, tout ce qui est agréable. Mais les circonstances dans lesquelles ce mot est employé, les expressions qui l'entourent, les prépositions ou les compléments qui le placent dans des rapports particuliers, lui donnent souvent une signification beaucoup plus précise. Il dénote alors certaine cause particulière de plaisir, comme *faveur*, *bienfait*, *service*, etc., très-souvent un objet agréable donné pour s'acquitter d'un service rendu, une cause de plaisir procurée en échange d'une autre cause de plaisir, une récompense, un prix, un dédommagement. Dans ce cas, l'idée de retour, de récompense, d'échange, est éveillée par les verbes τίνειν, ὀφείλειν, etc., mais surtout par la préposition ἀπὸ, placée quelque part dans la phrase : ἀποδιδόναι χάριν, *donner en retour de quelque chose un agrément à quelqu'un*, ce qu'on traduit généralement

il arrive presque toujours pour les idiotismes, les Grecs eux-mêmes aient quelquefois perdu de vue la signification primitive. Mais ce fait, qui d'ailleurs resterait à prouver, n'affaiblirait nullement ma thèse ; car lorsqu'il s'agit de locutions généralement répandues, ce

par *témoigner sa reconnaissance ;* mais l'idée de *gratitude* est dans le verbe, et non, comme on le croit généralement, dans le substantif. — Παρακινδυνεύσοιεν χάριτα αὐτοῖς ἀποδοῦναι μείζονα ἢ ἔλαβον (Xén., *Hellen.*, l. III, c. 5, § 16) ; *ils braveraient tout pour leur rendre plus de services qu'ils n'en avaient reçu d'eux ;* exemple remarquable en ce qu'il présente χάριτα dans la double relation de reconnaissance et de simple bienfait, avec ἀποδοῦναι d'une part et ἔλαβον de l'autre. — De même ἀπονέμειν, ἀπολαύειν, ἀπαιτεῖν χάριν. Ἀπαιτεῖν χάριν (v. Platon, *Phèdre*, 241 a), c'est *réclamer un bien en retour d'un autre, faire valoir* par conséquent *ses droits à la reconnaissance.*

Ἔχειν χάριν τινί se traduit généralement par *avoir de la reconnaissance pour quelqu'un.* Cette traduction est peu exacte. Ἔχειν a ici le même sens que dans la locution Πολλὰ πράγματα ἔχειν τινί, *causer beaucoup d'embarras à quelqu'un ;* — que dans cette phrase : Πολὺν κίνδυνον ἔχει τοῦτο τῇ πόλει, *cela expose la ville à un grand danger* (Démosthène). On sait que ces propositions : Ἔχω σοι ἀγανάκτησιν, φόβον (v. Eschyle, *Prométhée*, 865), ὀργήν, θαῦμα, etc., signifiaient tout aussi bien *causer de l'indignation, de la crainte, de la colère, de l'admiration à quelqu'un* qu'*en ressentir à son égard ;* c'est aussi bien *indignationis causam præbeo* que *tibi indignor ; habeo aliquid in me quod tibi timorem incutit* aussi bien que *te timeo.* De même Ἔχω σοι χάριν signifie *j'ai ce qui t'est agréable ; je te cause du plaisir.* — De même χάριν ἔχειν παρά τινι, *avoir en soi une cause de plaisir pour quelqu'un ;* παρά τινι joue ici le même rôle que dans la proposition παρά τινι μέγα δύνασθαι, *être puissant auprès de quelqu'un, dans l'esprit de quelqu'un,* et

que l'on doit surtout chercher à déterminer, ce n'est pas le sens que certains auteurs peuvent attacher à un mot dans ces locutions, mais la raison qui a donné naissance à la locution elle-même, et le sens par conséquent que le mot avait en y entrant.

l'expression παρὰ Δαρείῳ κριτῇ (Hérodote, III) *Dario judice*, au jugement de Darius.

Χάρις se construit avec trois génitifs : 1° celui de l'objet ou de la personne dont elle est l'attribut et qui la possède comme qualité, l'objet ou la personne agréable, qui a le don de plaire : Ἧς (μνηστῆς ἀλόχου κουριδίης) οὔτι χάριν ἴδε (*Iliade*, Α, 243) ; *il n'a pas encore possédé son épouse :* « *Innuitur,* dit Duncan (*Lexicon homericum*), συνουσία *conjugalis, qua nondum fruitus erat.* » — Μάλιστα δ' εἶναι ἀγαθὸν, ὃ μὴ δι' ἑτέρου χάριν αἱρούμεθα (Aristote, *Eth.*, 10). *On appelle proprement Bien ce qu'on ne cherche pas à cause de l'agrément d'un autre objet ; c'est-à-dire ce qui est bon par soi-même, et non parce que c'est un moyen pour une autre fin agréable par elle-même;* δι' ἑτέρου χάριν, *parce qu'une autre chose plait.* — 2° Celui de la personne à laquelle l'objet est agréable et cause du plaisir : Οὐδέ τις ἐνόρκου χάρις ἔσσεται, οὔτε δικαίου. *Il n'y aura plus d'avantage à remplir ses serments et à être juste ; il n'y aura plus de cause de plaisir pour le juste, etc.* (Hésiode, *Op.*, 188). — Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω ; *conformément à quelle loi est-ce que je parle ? De manière à faire plaisir à quelle loi ?...* De même τὴν ἐμὴν χάριν, ou simplement ἐμὴν χάριν, en sous-entendant πρὸς, *de manière à m'être agréable, à mon gré, pour moi ;* χάριν τινός, *pour l'agrément de quelqu'un.* — 3° On met encore au génitif le nom de la cause qui fait penser ou faire ce qui est agréable à quelqu'un ; quelques grammairiens sous-entendent ici ἕνεκα, ἀντί ou πρό, mais cela n'est pas nécessaire. Καὶ χάριν τούτων ἐγὼ ὑμῖν ἔχω μὲν, εἰ μὴ ἀδικῶ· ἀποδιδόναι δὲ οὔπω ἀξίαν δύναμιν ἔχειν μοι δοκῶ (Xénoph., *Cyrop.*, I, 21). *Si je ne suis injuste, j'ai à vous être agréable à cause de cela; mais je crois n'être*

Platon (*de Legibus*, II, p. 667, B) oppose χάρις à ὀρθότης et à ὠφέλεια, épuisant par ces trois termes l'énumération de tous nos mobiles d'action : le bien, l'utile et l'agréable. A un autre point de vue, ce mot est opposé à tout ce qui cause de la peine, à toute qua-

pas encore en état de le faire (cause de plaisir pour vous qui vient de cela). — Le génitif est employé ici comme dans ces vers d'Homère :

Ἠ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα.
(*Od.*, Λ, 326.)

Quæ pro marito aurum accepit. *L'or qui lui est payé pour le meurtre de son époux.*

Οὕνεκ' ἐγὼ κούρης Βρισηΐδος ἀγλά' ἄποινα
Οὐκ ἔθελον δέξασθαι.
(*Il.*, A, 111.)

La rançon de Briséis, payée à cause de Briséis; et dans ces vers de Sophocle :

Τίνος γὰρ ὧδε τὸν μέγαν
Χόλον κατ' αὐτῶν ἐγκαλῶν ἐλήλυθας,
(*Philoct.*, 327.)

où il faut joindre τίνος à χόλον, *cujus rei iram.* — La cause du bien ou de l'agrément procuré ou dû à quelqu'un n'est pas seulement désignée par des génitifs, mais aussi par des propositions infinitives ou précédées d'ὅτι :

Ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν
Μάρνασθαι δηΐοισι μετ' ἀνδράσι νωλεμὲς αἰεί.
(*Il.*, I, 316.)

Puisqu'il n'y avait aucun profit, aucun avantage, aucun agrément à combattre les ennemis sans relâche.

En rendant ἔχειν χάριν τινί τινος par *être reconnaissant de quelque chose à quelqu'un, avoir de la reconnaissance pour quel-*

lité ou objet désagréable (ὕϐρις, βία, ἐπήρεια, ἀπέχθεια, etc.)

Les Grâces (Χάριτες) étaient les déesses du charme. Elles ornaient tout et rendaient tout aimable; à elles on devait le don de plaire. Vénus les avait toujours à

qu'un, on fait comme ces gens qui traduisent : *Pater is est, la recherche, — quem nuptiæ, de la paternité, — demonstrant, est interdite.* Cela revient souvent au même, surtout quand l'idée de reconnaissance est exprimée par les circonstances; mais on se trompe sur le sens des mots. Il arrive aussi quelquefois qu'on ne se sert pas impunément d'un procédé aussi large : tous les traducteurs d'Homère que j'ai sous la main me paraissent faire un contre-sens à ce passage de l'*Iliade*. (Δ, v. 95) :

Τλαίης κὲν Μενελάῳ ἐπιπροέμεν ταχὺν ἰόν
Πᾶσι δέ κε Τρώεσσι χάριν καὶ κῦδος ἄροιο
Ἐκ πάντων δὲ μάλιστα Ἀλεξάνδρῳ βασιλῆϊ·
Τοῦ κεν δὴ πάμπρωτα παρ' ἀγλάα δῶρα φέροιο, κ. τ. λ...

Tous traduisent à peu près : « *Si tu frappais Ménélas d'un trait rapide, tu obtiendrais de tous les Troyens, et surtout du roi Alexandre, de la reconnaissance et de l'honneur; le roi te comblerait de présents, etc.* » Et cependant, si l'on y regarde attentivement, il est facile de voir que jamais αἴρεσθαί τί τινι n'a signifié *obtenir quelque chose de quelqu'un*, mais partout *procurer quelque chose à quelqu'un, acquérir quelque chose pour quelqu'un*. Il suffit de comparer d'autres passages d'Homère, *Iliade*, I, 303; — II, 84; — M, 435; — *Odyssée*, A, 240, etc. — Je traduis donc : « En perçant Ménélas d'un trait rapide, tu acquerrais pour tous les Troyens et surtout pour leur roi une cause de réjouissance et de la gloire (quel bonheur, quelle gloire pour eux !); le roi te récompenserait, etc. »

Ce que je viens de dire d'ἔχειν χάριν peut s'appliquer à d'autres expressions analogues, comme χάριν εἰδέναι, ὁμολογεῖν, γινώσκειν,

sa suite et leur empruntait son attrait irrésistible; elles étaient les compagnes des Muses, qui ne pouvaient se passer de leur appui. Les poëtes nous les montrent près des dieux, qu'elles font aimer aux mortels; la sculpture les place près de leurs statues, comme Phidias, sur le trône de Jupiter Olympien. L'Apollon de Délos les tenait dans la main. On les introduisait surtout dans les temples de Mercure, comme pour rappeler que le discours a besoin des charmes et des ornements du langage.

Les Grâces du style étaient tout ce qui contribue à le rendre agréable, le *dulce* par opposition à l'*utile*, en un mot, tout ce qui dans le langage devient une

ἀπομνήσασθαί τινι, méditer une cause de plaisir pour quelqu'un, l'avoir présente à l'esprit, se souvenir qu'on la lui doit. (Dans ὁμολογεῖν et ἀπομνήσασθαι est comprise l'idée de retour.) On peut comparer à ces locutions ces expressions analogues : Ἄδικα γινώσκειν περί τινος, injusta de aliquo statuere, *se montrer injuste à l'égard de quelqu'un ;*

> Εἴ μοι κρείων Ἀγαμέμνων ἤπια εἰδείη....
> (*Iliade*, II. 73.)

Si Agamemnon m'avait traité avec douceur....

Les autres emplois de χάρις n'offrent aucune difficulté. Je crois avoir suffisamment prouvé, en me fondant sur les analogies de la langue grecque, qu'un seul sens suffit pour rendre raison de toutes les locutions où ce mot se rencontre, et qu'il n'a jamais signifié, primitivement du moins, un état de l'âme, un sentiment ou une affection morale.

cause de plaisir : l'ὥρα, la τάξις, l'εὐαρμοστία, l'εὐρυθμία, le καιρός, le μέτρον, etc. La κωμικὴ χάρις était tout ce qu'il y a d'amusant dans la poésie comique. Les Grecs donnaient le nom de Grâces aux condiments et aux sauces, parce qu'ils rendent agréable la nourriture, qui, sans leur secours, ne serait souvent que nécessaire (Plutarque, *Quæst. conv.*, X, 2). La grâce faisait passer le poisson.

Partout χάρις désigne un agrément, nulle part un état de l'âme. Ce qui a fait naître la confusion, c'est que, non-seulement dans les temps modernes, mais dès la décadence de la Grèce, on a été conduit à interpréter la langue grecque par la langue latine; une véritable affinité existant entre *gratia* et χάρις a fait penser que l'un pouvait devenir la traduction rigoureuse de l'autre; et, comme dans un grand nombre de cas, il s'est trouvé que ce mauvais procédé fournissait des résultats qui n'offraient rien de contradictoire, on a été confirmé dans le préjugé que χάρις, comme *gratia*, signifiait *reconnaissance.*

La langue latine présente beaucoup moins de précision que la langue grecque, pour cette raison surtout qu'à l'époque où sa littérature a commencé à la fixer, elle se trouvait sous l'influence étrangère de cette même langue. Aussi est-il difficile de ramener à l'unité toutes les acceptions de *gratia*. Peut-être la

même cause qui a fait *attribuer faussement* au mot grec quelques-uns des sens du mot latin a-t-elle contribué en retour à faire *prendre réellement* au mot latin la signification du mot grec. Toujours est-il que *gratia* sert tout d'abord à désigner la bienveillance ou l'amour, le désir du bien d'autrui, la faveur dont on est l'objet, aussi bien que celle que l'on témoigne soi-même, et, en particulier, quand ce sentiment a pour cause un service reçu, et qu'il s'agit, par conséquent, de reconnaissance. Tel est le sens le plus ancien et originaire du mot. Plus tard, quand on fut persuadé (les anciens étaient fort crédules en matière de linguistique) que *gratiam habere alicui* correspondait rigoureusement, non-seulement en somme, mais mot à mot, à *χάριν ἔχειν τινί*, on contracta l'habitude de traduire partout χάρις par *gratia*, ce qui ajouta à ce dernier terme le sens de *cause de plaisir*, de *charme*, d'*agrément;* il est bon de noter, à l'appui de ma thèse, qu'avant Auguste il ne reçoit cette acception que chez les poëtes, et que c'est surtout Quintilien qui la lui a attachée dans la langue de la prose. Indépendamment de ces différents sens, *gratia* en a d'autres encore dont il serait difficile d'expliquer rigoureusement l'origine, comme *jurisjurandi gratiam facere, dispenser du serment; facere gratiam delicti*, etc., qui sont passés dans la langue française.

On retrouve, en effet, dans les emplois du mot français *grâce*, tous les sens dont je viens de parler, et dont les uns appartiennent à l'esthétique, les autres à la morale. Je n'ai pas à m'occuper des derniers. Quant aux sens esthétiques, on reconnaît facilement que ce mot, surtout quand on s'en sert au pluriel, a cette signification large qui appartenait au mot grec, et qu'il désigne, à peu près, tous les charmes, tout ce qui a le don de plaire, tout ce qui rend aimable, en un mot tous les objets agréables de la sensibilité, aussi bien ceux qui sont des qualités du corps que ceux qui viennent de l'âme. Dire d'une femme qu'elle a toutes les grâces, ce n'est pas seulement dire qu'elle est jolie, c'est affirmer encore qu'elle plaît par ses manières et qu'elle est intérieurement douée de toutes ces qualités morales qui font le charme de la société, qu'elle a du cœur et de l'esprit. Il y a les grâces du langage, du style et de la diction, auxquelles chez nous, plus que partout ailleurs, tout écrivain doit sacrifier ; car le vrai et l'utile ne trouvent bon accueil en France qu'à la condition de revêtir un costume agréable ; nous voulons que tout nous amuse, non-seulement l'art et la poésie, mais aussi l'histoire, la critique, la philosophie, et même les autres sciences : nous soumettons au goût tout ce qui est du domaine de la raison, et nous traitons indifféremment tous les

livres comme des œuvres d'art. Il y a même les grâces de la conversation, un peu négligées aujourd'hui, mais qui ont joué un si grand rôle dans le passé de notre vie de salons. L'imagination, l'esprit, le bon sens, la politesse, la vertu, sont pleins de grâce, parce que tout cela attire et attache, plaît et fait aimer. Toute action peut devenir gracieuse, même celle dont l'utilité est le but, lorsqu'on cherche à plaire en même temps :

> Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne :
> La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

Chaque art a ses grâces à lui ; la mélodie a les siennes, aussi bien que l'architecture.

Il y a toutefois une restriction à apporter à cette universalité esthétique du mot *grâce*. Les caprices de l'usage ne l'ont pas épargné, et paraissent avoir exclu de son domaine ce qui procure à l'imagination des plaisirs violents : comme le pittoresque, qui, par la variété d'objets qu'il lui présente, offre à son activité des aliments que, malgré toute son énergie, elle ne peut parvenir à épuiser ; le risible, qui, en la forçant à s'exercer en même temps dans deux directions contraires, lui imprime un choc plus ou moins éclatant ; le sublime enfin, qui l'oblige à des efforts toujours insuffisants, en partie même fatigants et pénibles, et

qu'elle ne peut, malgré une dépense considérable d'énergie, venir à bout de saisir complétement. Cependant cette restriction n'est absolue qu'à l'égard de ce dernier sentiment ; car la plaisanterie peut être considérée elle-même comme une des grâces du style, et Fénelon parle des « grâces dont la nature a orné la campagne. » En opposition avec ces qualités, il reste au gracieux toutes celles qui n'exercent que dans une juste mesure l'activité de l'esprit, sans surprise, sans secousse et sans fatigue, et aussi toutes les qualités morales. Cette incompatibilité de la grâce avec la force et la vigueur a fait dire à Diderot, dans ses *Réflexions sur la peinture*, « qu'elle n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe ont de la grâce ; le vieux chêne, dont la cime se perd dans la nue, n'en a point ; sa branche ou sa feuille en a peut-être. » Dans les arts, on distingue le genre gracieux du genre sublime et du genre bouffon. A ce genre appartiennent surtout, dans la poésie, l'églogue, les poëmes légers, les compositions descriptives, la fable, le conte, la nouvelle, et, en général, toutes les œuvres qui n'ont pas pour but ou de faire rire ou de procurer des émotions vives : il a été illustré par Anacréon et Théocrite, par Tibulle, Ovide, Horace, Virgile, Marot, la Fontaine, etc. Racine a

plus de grâce que Corneille, parce qu'il ne vise pas autant que lui au sublime. La littérature romantique a moins de grâce que la littérature classique, parce qu'elle cherche davantage à impressionner vivement l'imagination. Dans les arts plastiques, Michel-Ange et ses imitateurs manquent de grâce, parce qu'ils affectent de présenter des formes d'une force et d'une vigueur extraordinaires. En somme, on donne le nom de gracieux à tout ce qui charme sans causer en nous le trouble profond de la surprise, du rire ou de l'admiration.

Il est bon de noter que dans ce sens la grâce comprend la beauté, et si l'on rencontre quelquefois des écrivains qui opposent l'une à l'autre, ce sont ces auteurs qui confondent le beau avec le sublime, confusion malheureusement très-commune aujourd'hui, et qui a contribué, par l'obscurité qu'elle engendre, à entraver les progrès de l'esthétique.

2° Si je prenais, dans ce livre, le mot *grâce* dans l'acception large que je viens de lui attribuer, ce traité du gracieux deviendrait presque une esthétique entière, ou du moins une esthétique de l'agréable; car il comprendrait tous les sentiments de plaisir, à l'exception de celui du sublime. Mais tout le monde reconnaîtra qu'à côté de ce sens, il y a dans le langage moderne une tendance à lui en attacher un beaucoup plus précis.

Sans avoir perdu cette signification très-légitime qu'il conservera probablement toujours, il est devenu, plus spécialement, le nom d'un sentiment particulier. Cette dernière grâce est une espèce de l'autre. C'est ainsi que le mot *plaisant,* qui, à l'origine, désignait tout ce qui peut causer du plaisir, sans en excepter la beauté, a fini par ne plus s'appliquer qu'à une cause particulière de plaisir, au risible, et, de dénomination générique, est devenu une dénomination spéciale. Ce qui domine dans ce nouveau sens du mot, c'est, indépendamment de la notion d'agréable, celle du mouvement. On l'emploie surtout en parlant des gestes, des attitudes, de la démarche, de tout ce qui suppose un déplacement de parties ou un changement de position dans l'espace, pourvu qu'il y ait, dans le spectacle de ce déplacement, quelque chose qui nous plaise et qui nous charme. Je pourrais citer, à l'appui de cette assertion, mille passages des meilleurs écrivains et des principales autorités en matière d'esthétique. J'en choisirai quelques-uns.

« Le plus grand mérite que puisse avoir un tableau, quant à la *grâce* et à la *vie*, est d'exprimer le *mouvement*. C'est ce que les gens de l'art appellent l'*âme* d'une peinture. » (Lomazzo, *Traité de peinture.*)

« Les fleurs, dit le Père André, ont des *grâces vivantes*, qui non-seulement charment les yeux, mais

qui touchent le cœur en quelque sorte... C'est un certain *air de vie* que nous y apercevons. Il semble qu'elles *respirent;* et il y a même de grands philosophes qui en sont persuadés. Quoi qu'il en soit, il est manifeste qu'elles ont un air de vie sensible : ce qui leur donne sur les corps *inanimés* les plus gracieux la même supériorité d'agréments que nous découvrons dans une fleur véritable sur une fleur peinte (1). » Il semblerait que Delille s'inspire de cette pensée quand il dit de la grâce :

Rien n'est si vaporeux que ses teintes légères ;
L'œil se plaît à saisir ses formes *passagères ;*
Elle brille à demi, se *fait voir un moment;*
C'est ce parfum dans l'air exhalé doucement ;
C'est cette fleur qu'on voit négligemment éclore,
Et qui, prête à s'ouvrir, semble hésiter encore (2).

Le Père André continue : « Nous avons ci-dessus relevé l'éclat des fleurs par cet *air de vie* qu'elles respirent ; mais on m'avouera que le sang et les esprits ont tout une autre force pour *animer* les beautés du règne *animal;* que la faculté de se *mouvoir* eux-mêmes, accordée par la nature aux sujets de cet empire, ajoute un nouveau lustre à tous les autres agréments qu'ils en ont reçus ; en un mot, que les *grâces* qui ont pour

(1) *Essai sur le beau*, 7e disc.
(2) *L'Imagination*, ch. III.

principe une espèce d'*âme* ou de *sentiment* nous en doivent paroître incomparablement plus *gracieuses ;* d'autant plus *gracieuses* que l'*âme* qu'elles nous annoncent est plus parfaite. »

Ces réflexions sont loin d'être bien nettes ; mais elles prouvent que le Père André avait senti vaguement que la notion de mouvement joue un grand rôle dans celle de la grâce. Voici des témoignages plus précis :

« Quoique la *grâce* soit difficile à définir, il y a deux choses que l'on admet généralement à son égard : 1° qu'*il n'y a point de grâce sans mouvement*, 2° qu'il n'y en a point non plus sans convenance, c'est-à-dire que rien ne peut être gracieux sans être adapté au caractère et à la situation d'une personne. » (Reid, *Essai sur les facultés de l'esprit humain*, l. VIII, c. 9.)

« La *grâce* réside dans les *gestes* et se manifeste dans l'*action* et le *mouvement* du corps. Elle se montre dans le *jet* des vêtements et dans l'ensemble de la mise. » (Winckelmann, *Histoire de l'art*, l. VIII, c. 2.)

On s'accorde généralement à reconnaître que la danse est, de tous les arts, celui qui comporte le plus de grâce : « La *danse* est un art quand, par ses *pas* et ses *mouvements,* elle plaît à l'âme et éveille dans l'esprit l'idée divine de la *grâce*. Elle cesse d'être un art et elle devient un métier quand elle vise à la vo-

lupté et qu'elle s'efforce d'émouvoir les sens. » (Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, ch. I.) — « Une belle *danse* est celle qui exprime, par les *mouvements* harmonieux et *gracieux* d'un beau corps, l'état heureux d'une âme décente. » (Ch. Lévêque.)

Lévesque de Pouilly, dans sa *Théorie des sentiments agréables*, le meilleur livre publié en France sur l'esthétique, dit des *grâces* qu'elles sont attachées « au juste rapport des *attitudes*, des *gestes*, des *mouvements*, des expressions, des pensées, avec la fin qu'on s'y propose ; et qu'elles y jettent d'autant plus d'agrément que les moyens les plus convenables paraissent avoir été saisis avec plus de facilité (ch. V). » Il faut avouer qu'il y a de singulières rencontres ; car M. Sutter, qui ne connaît probablement pas Lévesque de Pouilly, puisqu'il ne le cite pas, nous a dit récemment absolument la même chose : « La *grâce* est attachée au juste rapport des attitudes, des gestes, des mouvements, des expressions, des pensées avec la fin qu'on se propose ; et ces moyens ajoutent d'autant plus d'agréments qu'ils sont employés avec facilité. » (*Philosophie des beaux-arts*, page 106.)

Watelet remarque, dans l'*Encyclopédie,* que « c'est dans les *mouvements* et les *attitudes* d'un homme ou d'une femme qu'on distingue surtout cette *grâce* qui charme les yeux. »

« La *grâce*, dit Schiller, est une beauté ***mobile***, c'est-à-dire une beauté qui peut accidentellement se trouver dans son sujet, et de même lui manquer. C'est par là qu'elle se distingue de la beauté *fixe*, qui est donnée nécessairement avec le sujet lui-même. » (***Sur la grâce et la gravité.***) Après avoir fait cette observation, Schiller définit la grâce l'expression de la beauté de l'âme par la manière d'être et les mouvements du corps, de même qu'il définit la gravité l'expression d'un caractère sublime; c'est pourquoi, dans son traité, il s'occupe beaucoup moins de la grâce considérée en elle-même, que de ce qu'elle exprime et des idées auxquelles elle est associée et que par conséquent elle éveille. Cette méthode est celle d'un grand nombre d'esthéticiens modernes, et a été appliquée à toutes les autres causes de sentiments, à la beauté, au sublime, au risible, etc.; elle a le défaut d'introduire dans l'esthétique des considérations qui lui sont complétement étrangères; elle a surtout pour inconvénient de faire négliger cette science elle-même; car on s'imagine souvent avoir défini un objet et en avoir consommé la science, quand on n'a fait que saisir une de ses relations; et beaucoup de philosophes croient avoir fait une esthétique, qui n'ont fait que de la métaphysique. L'esthétique considère la beauté, la grâce, etc., comme des *causes* de sentiments, et non

comme des *effets* et des *manifestations* d'une force plus ou moins éloignée.

On peut en dire autant de Schopenhauer, qui définit la *grâce* « la présentation de la volonté par ses manifestations dans le *temps*, c'est-à-dire l'expression complète, juste et convenable de chaque acte de volonté au moyen du *mouvement* et de la *position* qui l'objectivent, » et qui l'oppose à la beauté, « c'est-à-dire à l'objectivation de la volonté par une pure manifestation dans l'espace. » (*Le Monde*, livre III, § 45.) C'est dire la même chose que Schiller avec beaucoup moins de clarté.

Enfin un certain nombre de penseurs sont arrivés à donner de la grâce une définition très-précise ; c'est, disent-ils, la *beauté de mouvement*. Cette définition se trouve chez Mendelssohn (1), Lessing (2), Dugald-Stewart (3), Sydney Smith (4), etc.

J'ose espérer qu'en présence de tous ces témoignages, que j'aurais pu multiplier indéfiniment, je ne serai pas accusé d'arbitraire en m'attachant unique-

(1) *Sur le Sublime et le Naïf*, et *Onzième Lettre sur les sentiments.*

(2) *Laocoon*, § 21. — « Reiz ist Schœnheit in Bewegung. »

(3) *Philosophical Essays*, Part. II, On the beautiful, part. I, ch. 2.

(4) *Wit and Wisdom of Sydney Smith*, p. 253. « — Grace is either the beauty of motion, or the beauty of posture. »

ment, dans cette étude, à ce dernier sens du mot. C'est la seule acception dans laquelle il puisse devenir la matière d'un traité spécial. Elle n'a point, à la vérité, sa raison dans l'étymologie, et dépend des caprices du langage ordinaire; mais, d'un autre côté, elle répond à un sentiment bien distinct, elle désigne un objet à part de la sensibilité, objet qui ne peut être confondu avec aucun autre, et auquel il faudrait attacher une autre dénomination, si l'on n'avait celle-là sous la main. Ainsi, dans tout le cours de ce livre, il ne sera point question de la grâce, dans le sens large et vague de charme et d'agrément, mais de cette grâce sensible et plastique, qui n'est qu'une des espèces de la beauté (1). On distingue, en effet, la beauté dont les éléments coexistent et celle dont les éléments se succèdent dans le temps: la première est la beauté proprement dite, la beauté des formes; — la seconde se subdivise en un grand nombre d'espèces: il y a la beauté musicale, ou mélodie; — la beauté dont le langage est la matière, la beauté de la science ou de la poésie; — la beauté morale, celle de la conduite et de la vie en-

(1) Cette qualité est quelquefois désignée chez les Grecs par le mot χάρις, mais seulement comme l'espèce peut être désignée par le nom du genre auquel elle appartient. Dans tous les cas où il était nécessaire de l'indiquer d'une manière plus précise, ils se servaient d'autres expressions, telles qu'εὐστροφία, εὐκινησία, εὐσχημοσύνη, etc.

tière, soit des individus, soit des sociétés; — celle du mouvement plastique, la grâce, dont je vais analyser le sentiment, — et d'autres encore.

Il est à regretter que, de tous les auteurs que j'ai cités tout à l'heure, il n'y en ait aucun qui soit entré dans l'analyse de la grâce et du sentiment qu'elle éveille. Schiller, le seul qui lui ait consacré une étude spéciale, ne s'est attaché, comme je l'ai dit, qu'à certaines relations extérieures qui ne jettent guère de lumière sur la question principale. Dans les pages qui vont suivre, j'aurai par conséquent rarement à confirmer ou à réfuter, si ce n'est sur des points de détail, et je serai le plus souvent obligé de frayer la route. Je m'attacherai d'abord à déterminer quels phénomènes causent en nous la connaissance du mouvement, dans quels cas ces phénomènes sont accompagnés d'un sentiment de plaisir, dans quels cas enfin ce sentiment est le sentiment du beau. Je terminerai par quelques considérations sur la mesure de grâce que comportent, dans la réalité, les différentes espèces de mouvements, et sur les moyens que les beaux-arts emploient pour en procurer le sentiment.

3° Avant de terminer ce chapitre, j'ai à écarter une dernière cause de confusion. Quoiqu'il n'y ait que deux autorités pour fixer le sens d'un mot, l'usage et l'étymologie, il peut se faire que le premier venu dé-

clare tout à coup qu'il lui plaît d'attacher à une expression telle signification, sous peine toutefois de voir le public ne pas suivre son exemple et le tourner en ridicule. C'est ce qui est arrivé à Hogarth. « La grâce, disait-il, c'est la ligne serpentine. » Il appelait gracieux tout ce qui suivait cette ligne ou était contourné par elle; et, dans cette définition, il ne tenait aucun compte de l'état de repos ou du mouvement. Cette ligne serpentine, c'est celle que décrivent plus ou moins parfaitement un fil d'archal autour d'un cône ou des serpents autour d'un caducée; mais c'est aussi celle que suivent le fil d'un tire-bouchon ou des distiques enroulés autour d'un mirliton. Tout cela était, dans la théorie d'Hogarth, le comble de la grâce. Les plaisanteries de toute espèce accueillirent en Angleterre cette détermination dont la *reductio ad absurdum* n'offrait pas de grandes difficultés; le célèbre caricaturiste se vit lui-même en butte à mille caricatures : on fit graver un charlatan démontrant aux yeux d'un public ébahi que la bosse est la plus belle chose du monde : *a mountebank demonstrating to his admiring audience that crookedness is most beautiful.* Si l'on compare les différentes espèces de lignes en elles-mêmes et en dehors de toute application, il est très-vrai que la ligne serpentine est plus agréable à voir que la ligne droite et même que des lignes simple-

ment ondoyantes; mais pourquoi donner spécialement à cet agrément le nom de grâce? Si, au contraire, laissant de côté la considération des lignes en elles-mêmes, on s'attache à celle des objets réels, on reconnaît que la beauté et la grâce de ces derniers viennent bien moins de ce qu'ils sont terminés par telle ou telle ligne, que de ce que leurs contours sont composés d'une combinaison de lignes de toute espèce. L'architecture fait de la ligne droite un grand usage, ce qui ne détruit pas ses charmes. L'agrément réside non dans telle *espèce* de lignes, mais dans la *variété* des lignes. Un mouvement qui, pendant un certain temps, suivrait régulièrement la ligne serpentine d'Hogarth, au lieu d'être gracieux, deviendrait monotone et fatigant par son uniformité.

L'*Analyse de la beauté,* d'Hogarth, est un des ouvrages sur les beaux-arts qui ont acquis la plus grande célébrité; il a dû en grande partie la sienne au mérite artistique de son auteur. Du reste, quoique le principe sur lequel il est fondé ne soit pas acceptable, on y rencontre un grand nombre de détails remarquables. J'aurai l'occasion de le citer plus d'une fois. Pour le moment, je n'ai voulu signaler que l'abus singulier que l'auteur a fait du mot *grâce*.

II.

Puisque les différentes modifications de la sensibilité dépendent des facultés intellectuelles ou morales qui sont mises en jeu, et qu'un sentiment différent accompagne l'exercice de chacun de nos pouvoirs, — ce qu'il importe avant tout d'établir, pour déterminer quelle espèce de plaisir nous procure la vue de certains mouvements, c'est en quoi consiste la connaissance d'un changement de position dans l'espace (1).

(1) J'aurais donné à ce livre le titre d'*Esthétique du mouvement*, si je n'avais l'intention d'insister principalement sur une des espèces de sentiments dont le mouvement peut être l'occasion. Comme je ne connais point d'analyse de la notion du mouvement assez complétement satisfaisante pour que je puisse y renvoyer mes lecteurs, et que cependant cette analyse est nécessaire pour comprendre les plaisirs que cette notion procure, on me pardonnera, dans les pages qui vont suivre, d'entrer assez profondément dans des théories purement psychologiques. Renfermé dans les étroites limites d'un chapitre, il ne me sera guère possible de faire voir en quoi

Cette connaissance n'appartient pas aux sens, comme on serait tenté de le croire au premier abord; ce n'est pas la perception seule qui est en jeu : la notion de tout mouvement est fournie par l'entendement et par l'imagination. Le mouvement suppose des rapports entre plusieurs positions; les rapports résultent d'une comparaison. Or les sens fournissent bien des termes à la comparaison, mais ce ne sont pas eux qui comparent.

Je m'explique : *mouvement* a toujours signifié deux choses : en premier lieu et en général, tout changement dans un objet, toute modification, tout passage d'un état à un autre, de la puissance à l'acte; c'est dans ce sens qu'Héraclite disait que tout est dans un mouvement perpétuel, que tout marche et que rien ne demeure, que rien n'est et que tout devient, πάντα χωρεῖ, οὐδὲν μένει. Il est bon de noter cependant qu'il donnait cette assertion comme un fait physique et non comme une loi métaphysique; il prétendait que nos sens ne nous présentent jamais deux fois le même objet dans un ensemble de relations identiques; ce qui n'implique pas nécessairement que cela soit impossible, et que

mes opinions diffèrent de celles qui sont généralement acceptées; mais les personnes qui sont versées dans la philosophie reconnaitront sans peine ce que j'ai fait pour résoudre les difficultés qui se rencontrent en cette matière.

notre imagination, opposée à cet égard aux sens, ne puisse nous représenter la même notion dans des temps différents. Je suis persuadé que c'est cette opposition entre la perception et la faculté représentative, entre ce que nous connaissons réellement et ce que nous concevons comme possible, qui a inspiré à Platon sa théorie des idées. « La philosophie d'Héraclite, dit avec raison M. Janet, est le véritable point de départ de celle de Platon (1). » Le même objet ne peut nous être présenté qu'une seule fois dans le même état; mais nous pouvons nous le représenter indéfiniment; nous le connaissons transitoire et changeant, nous le concevons fixe et immobile. C'est que nos sens dépendent des lois du monde extérieur, tandis que notre imagination ne relève que de nous-mêmes; nous sommes forcés de voir les choses telles qu'elles sont, mais nous nous les figurons comme nous voulons. L'idée, c'est l'objet de l'imagination, par opposition à celui des sens, — la notion qui peut rester toujours présente à la pensée, par opposition à celle qui ne lui est offerte qu'accidentellement. Il est à regretter seulement que Platon ait attribué à une contradiction entre la nature des choses et nos facultés de connaître ce qui n'est que la conséquence des fonctions diverses de notre

(1) *De la Dialectique dans Platon et dans Hegel.*

intelligence, et qu'il ait en outre compliqué sa théorie de l'hypothèse malheureuse de la réminiscence.

Mais le mouvement est pris plus particulièrement dans un sens plus étroit, pour désigner une espèce particulière de changement, le changement de position dans l'espace. Descartes le définit l'application successive et active d'un corps, par tout ce qu'il a d'extérieur, à diverses parties des corps qui le touchent immédiatement. « *Motus*, dit Leibnitz (1), *est mutatio spatii.* » — « Le mouvement, dit Locke, n'est qu'un changement de distance entre deux choses (2). » Or le mouvement peut être considéré à trois points de vue : métaphysiquement, physiquement et psychologiquement. Dans le premier cas, on l'étudie relativement aux causes qui gouvernent sa production, c'est-à-dire dans son rapport avec les forces : plusieurs hypothèses ont à cet égard divisé la science ; les plus importantes sont celle de Descartes, qui pense que le mouvement est produit et entretenu par l'action continue d'une même force motrice, et celle de Leibnitz, qui prétend que les corps, après avoir reçu une impulsion, conservent, en vertu d'une autre force qui leur est inhérente (la force d'inertie), la capacité de se

(1) *Epist. ad Thomasium*, 1669, XII.

(2) *De l'Entendement humain*, L. II, c. 13.

mouvoir eux-mêmes. Je n'entrerai pas ici dans l'examen de ce problème difficile, qui est loin d'être résolu aujourd'hui, non-seulement parce qu'il serait impossible de présenter quelque chose de satisfaisant sur les questions qui s'y rapportent, sans entrer dans de longues discussions métaphysiques, mais surtout parce que cela ne serait d'aucune utilité pour la fin de ce travail. Les sentiments dont le mouvement peut devenir l'occasion ne sont nullement affectés par les différentes théories qui ont été proposées pour expliquer sa production.

Physiquement, le mouvement est considéré en lui-même et comme un fait, dans ses lois et dans sa mesure. C'est le domaine de la mécanique. Parmi les différents modes que le mouvement peut revêtir, il y en a quelques-uns seulement qui se rapportent à l'esthétique, et qui contribuent à le rendre agréable ou désagréable. Je n'aurai guère à m'occuper que des derniers. Mais le point de vue sur lequel je dois m'arrêter le plus, c'est celui de la psychologie ; car la physique elle-même dépend de cette dernière science, et quand elle veut se passer d'elle, ce qui arrive malheureusement trop souvent, elle s'expose à tomber en de graves erreurs. Ceux qui s'occupent du monde extérieur ne songent pas assez que les choses n'existent pour nous qu'en tant que nous les connaissons, et que nous ne

les connaissons que dans leurs rapports avec nos facultés. « L'homme est la mesure de toutes choses, » et chaque *moi* est, pour soi-même, le centre de l'univers.

Quand on applique au mouvement cette méthode subjectiviste, on reconnaît qu'il est, en lui-même, moins un fait qu'une succession de faits, moins un état des corps qu'un rapport entre plusieurs de leurs états. L'unité ne se trouve pas dans les éléments du mouvement, mais dans l'acte de la pensée qui les embrasse et les compare. *Connaître un mouvement, c'est juger qu'un objet qui occupe actuellement telle position dans l'espace est le même objet que nous nous souvenons avoir vu antérieurement dans une autre.* « Tout mouvement, dit admirablement Galien (1), est manifestement reconnu, non par un simple acte de perception, pas même par les sens aidés de la mémoire, mais principalement par un acte de comparaison de la pensée (συλλογισμῷ). » — « La notion de mouvement, dit Royer-Collard (2), n'est pas due uniquement aux sens : elle suppose évidemment l'exercice de la mémoire et l'idée de temps. » C'est pour cette raison que Hutcheson le considère de même que l'extension,

(1) *De dignoscendis pulsibus*, l. III, c 1.
(2) *Œuvres de Reid*, trad. par Jouffroy, t. III, p. 429.

la figure et le repos, « comme une idée accompagnant les sensations de la vue et du toucher, plutôt que comme une perception de l'un ou de l'autre de ces sens (1). » Il ne fait du reste que reproduire l'opinion d'Aristote : celui-ci range le mouvement au nombre des κοινὰ αἰσθητά, c'est-à-dire de ces perceptions qui ne sont pas proprement des objets des sens (οὐ κυρίως αἰσθητά), mais plutôt les accompagnements de ces perceptions (ἀκολουθοῦντα τοῖς ἰδίοις αἰσθητοῖς) (2). En somme, le mouvement, ne pouvant être connu sans des actes de mémoire, sans la comparaison du passé et du présent, n'est pas une qualité des corps, mais une notion accessoire éveillée par la perception, et, comme disaient certains péripatéticiens, *ad quem cognoscendum ab intellectu vel imaginatione desumitur occasio ex variis sensibus* (3). La situation ou les situations antérieures de l'objet, conservées par la mémoire, représentées par l'imagination, telle est une des premières conditions de la connaissance du mouvement, même lorsque cet objet est actuellement présent à notre perception. Le mouvement ne se perçoit pas ; on l'induit. C'est un rapport entre les données d'un sens

(1) *Essai sur les passions*, sect. I, art. 1.
(2) *De Anima*, l. II, c. 2 ; l. III, c. 1, 4.
(3) Cf. Hamilton, *Œuvres de Reid*, note D.

et celles de l'imagination, un acte subjectif de comparaison.

Ce qui est véritablement une qualité des corps, c'est la mobilité, que notre langue a le tort de confondre quelquefois avec le mouvement. La mobilité est la possibilité d'être mis en mouvement, et aussi, par conséquent, de rester en repos. C'est la possibilité pour un objet d'être conçu tantôt dans une situation, tantôt dans une autre. Au fond, c'est une qualité purement négative; c'est la propriété qu'ont les corps de ne pas être nécessairement attachés à telle ou telle portion de l'espace, à telle ou telle situation, de pouvoir être présentés, soit par les sens, soit par l'imagination, dans des positions différentes. La mobilité est connue *à priori*, c'est une notion fournie par la conscience de pouvoir imaginer tout objet dans des relations différentes; le mouvement est, au contraire, connu par expérience : tout mouvement est un cas accidentel et purement contingent. Tout corps peut se mouvoir, mais tel corps se meut en effet et de telle ou telle manière. L'immobilité, c'est-à-dire l'impossibilité d'être mis en mouvement, a été aussi confondue dans notre langue avec l'absence accidentelle de mouvement, et il est regrettable de voir *immobile* désigner également ce qui est *actuellement* en repos, et ce qui est *essentiellement*, *absolument* et *nécessairement* en

repos, c'est-à-dire l'inconcevable et l'incompréhensible.

On appelle *force motrice* la cause de cette perception qui nous présente l'objet dans une position autre que celle où nous l'avons connu auparavant, ou, en d'autres termes, la cause de la différence dans les perceptions d'un objet relativement à sa situation.

On trouve ordinairement chez les psychologues des considérations sur les sens qui, d'après eux, nous fourniraient la notion du mouvement. Ce que j'ai dit montre suffisamment ce qu'il y a de confus et d'ambigu dans cette recherche ; car le mouvement n'étant pas un objet de la perception, mais un rapport entre plusieurs objets, et la connaissance des rapports étant toujours un acte purement subjectif, il est évident qu'aucun sens ne nous fournit l'idée d'un mouvement. Mais ce qu'on peut chercher à déterminer, ce sont les sens qui fournissent les termes de ces rapports; ces termes sont les situations des objets, que l'entendement a ensuite à comparer, et qui sont, non le mouvement, mais les conditions et les éléments du mouvement. Je vais donc en quelques mots, montrer par quels sens nous arrive la connaissance de la position des corps dans l'espace, détermination qui n'est pas sans importance dans la matière qui nous occupe,

car elle sert à établir quels sont les objets susceptibles de devenir gracieux.

La situation d'un objet est connue par la position qu'il occupe dans l'espace à l'égard d'autres objets qui sont perçus simultanément dans un seul acte de connaissance. Tandis que le mouvement est un rapport de succession, la situation est un rapport de coexistence, non un rapport subjectif, mais un rapport physique se réalisant, non dans le temps, mais dans l'espace. Il en résulte que cette notion ne peut être fournie que par ceux des sens qui sont capables d'embrasser plusieurs objets à la fois, et de les embrasser distinctement. La physique a prouvé que les sons n'étaient que de véritables mouvements, qu'ils consistaient dans des vibrations, et qu'ils résultaient, non d'une simple impression, mais d'une multitude d'impressions successives, et cependant ils ne se présentent point comme tels à notre connaissance; cela tient à ce que les vibrations, qui sont en contact avec notre système nerveux, ou que les nerfs éprouvent eux-mêmes, sont trop rapides pour qu'on puisse saisir séparément chacun de leurs éléments. On ne peut connaître, à tel moment, la situation de la matière vibrante, parce qu'elle n'occupe pas assez longtemps cette situation pour qu'on puisse distinguer celle-ci de celles qu'elle a occupées précédemment et qu'elle

va occuper ensuite. Pour qu'un objet soit perçu, il faut qu'il reste en relation avec nos sens au moins un certain minimum de temps; une balle peut passer devant nos yeux si rapidement que nous ne puissions l'apercevoir. C'est ainsi que, lorsqu'on fait tourner avec une vitesse suffisante une roue de plusieurs couleurs, toutes ses parties se confondent, et, faute de pouvoir, à chaque moment, distinguer la situation de chacune, la roue paraît en repos. Il en est de même des odeurs : les émanations qui s'échappent des objets et viennent frapper la surface du nerf olfactif sont continuellement en mouvement. Mais la ressemblance qui existe entre leurs innombrables éléments rend impossible la perception distincte de chacun d'eux et par conséquent de sa position ; c'est comme si l'on avait devant les yeux une vapeur de couleur uniforme, dont les éléments seraient constamment en mouvement, mais qui semblerait immobile, parce que, ces éléments ne pouvant être distingués, on ne connaîtrait pas leurs positions successives.

Quand il arrive aux sens de l'ouïe et de l'odorat de suggérer l'idée d'un mouvement, ce n'est que d'une manière indirecte et au moyen de certaines associations. Il y a alors une combinaison des données de ces sens avec celles d'un autre sens. Ainsi, après avoir appris par expérience et avec le secours de la vue ou du

toucher, que certain son vient d'un objet placé à telle distance, qu'un autre son vient de ce même objet placé à une autre distance, si nous entendons ces deux sons successivement, nous sommes obligés d'inférer que l'objet a changé de place. Mais ce jugement a pour condition la connaissance de ce même mouvement fondée sur les données de la vue, et, pour ainsi dire, l'éducation d'un sens par l'autre. De cette manière le chant du rossignol nous apprend qu'il est passé de tel arbre à tel autre, parce que, lorsque l'oiseau voltige, son chant vole avec lui. C'est ainsi encore que les aboiements des chiens et les sons du cor permettent de suivre de loin tous les détours d'une chasse dans la forêt. Il en est de même de l'odorat : au seul changement que nous apercevons dans une odeur, nous pouvons juger qu'on a éloigné ou rapproché de nous un corps odoriférant. Mais il faut avoir appris avec le secours de la vue ou du toucher que l'odeur se modifie de telle ou telle manière, suivant que l'objet est plus ou moins près de nous.

Le goût au contraire, même si l'on fait abstraction des qualités tactiles de la langue et des autres parties de la bouche, peut nous fournir une connaissance de la situation des objets ; car nous distinguons très-bien si les aliments affectent par leur sapidité l'extrémité, les côtés ou le dos de la langue. Mais ces indications

ont bien peu de valeur, car elles ne peuvent nous informer que des mouvements du bol alimentaire dans le travail de la mastication ; ce qui attire fort peu notre attention, n'exerce guère nos facultés de connaissance et par conséquent modifie très-faiblement la sensibilité; la grâce n'a rien à faire ici.

Le toucher nous donne, de la situation des corps, des notions déjà plus précises et plus variées; car, de la partie de notre propre corps qu'un autre corps affecte, il est facile de déduire la connaissance de la situation. Mais il ne faudrait pas attribuer au toucher plus qu'il ne nous fournit réellement. On confond le plus souvent ses données avec celles que nous devons à l'exercice de notre faculté de locomotion; ce n'est que par le déplacement de notre propre corps que nous acquérons l'idée de la distance, qui n'est que la mesure de la situation. La distance d'un objet relativement à nous est la quantité de locomotion qu'il faut dépenser pour arriver à le toucher; et cette quantité, nous la connaissons de deux manières : par la vue et par la conscience de notre effort musculaire.

La vue nous présente les objets extérieurement les uns aux autres, et, par conséquent, comme ayant une certaine position relative. Mais, d'un autre côté, ce sens, réduit à lui-même, ne nous ferait connaître la situation que d'une manière incomplète; il nous offre

tout sur un même plan ; sans le secours du toucher et de la locomotion, tous les corps nous paraîtraient en contact avec notre œil et avec notre système nerveux, et nous n'aurions de la distance qu'une mesure très-insuffisante. C'est le mouvement de nos muscles qui fait suivre au toucher les contours des objets, et nous fait connaître entièrement leur figure sous les trois dimensions. Si ce sont les différentes situations d'un objet qui nous suggèrent l'idée de son mouvement, c'est le mouvement de notre propre corps qui nous fait connaître en partie ces situations. Mais, en dernière analyse, la connaissance même de nos propres mouvements suppose la connaissance de la position respective des différentes parties de notre corps. En somme, c'est d'une combinaison des données de la vue, du toucher et du sentiment de la locomotion, que résulte, chez l'homme sain, la notion parfaite de la situation dans l'espace. Un aveugle, un paralytique n'en peuvent avoir qu'une moins complète et moins exacte. Les différentes sources de connaissance s'aident réciproquement, ou plutôt c'est l'entendement qui, de l'ensemble des matériaux qu'elles lui fournissent, fait jaillir une connaissance nouvelle.

Mais, je le répète, cette connaissance de la situation des objets n'est que la condition de notre connais-

sance de leurs mouvements. Or il est nécessaire de distinguer ici deux espèces de mouvements, le mouvement réel et le mouvement purement imaginaire, le mouvement dont les sens et la mémoire fournissent les éléments, et le mouvement possible, fictif, poétique, si l'on veut, dont l'imagination invente, à son gré, les différents moments. L'imagination est en activité dans les deux cas, mais ce n'est pas de la même manière. Dans le premier cas, elle ne fait que représenter des perceptions antérieures, conservées par la mémoire et attachées dans notre souvenir à tel ou tel point du temps; dans le second cas, elle présente des objets dans des situations qui n'ont pas existé, qui lui sont fournies non par la mémoire, mais par un travail d'élaboration de la pensée, qui n'appartiennent pas à tel moment passé, et que nous concevons simplement comme ayant pu ou pouvant se réaliser. Tout à l'heure il y avait plus rigoureusement connaissance ; maintenant il y a plutôt ce que l'on appelle souvent une création de l'imagination. Mais, dans les deux cas, l'imagination est en jeu, soit comme faculté productrice, soit comme pouvoir reproducteur. Car ce n'est que par son moyen que le passé peut être comparé avec le présent, et le mouvement est toujours la connaissance *simultanée* de plusieurs états *successifs* d'un objet; elle seule peut présenter, en même temps que la

notion de ce qui est actuellement, la notion de ce qui n'est plus.

L'association des idées joue un grand rôle dans ce rapprochement de différents états. C'est en vertu d'une de ses lois les plus importantes, mais aussi les plus méconnues par les psychologues, que la connaissance d'un objet dans une situation suggère immédiatement celle de ce même objet dans ses situations antérieures. La perception d'un objet dans une relation éveille l'idée de ce même objet dans les autres relations où nous l'avons connu, et, en particulier, dans ses autres relations de temps, et d'autant plus vivement que ces différents actes de connaissance s'étaient succédé avec moins d'interruption. Il peut alors arriver deux choses : ou bien la notion réveillée est semblable à la notion qui réveille, et alors l'objet nous apparaît comme le même dans des temps différents, comme identique et durant : la notion de la durée, comme celle du changement, résulte de la comparaison de plusieurs états du même objet; seulement, dans le cas de la durée, ces états sont pareils; et, dans l'autre cas, ils sont différents. Ou bien l'objet nous apparaît autre dans des temps différents, et alors nous sommes conduits à affirmer qu'il a changé, et c'est quand cette différence se rapporte à sa situation, que nous affirmons le mouvement. Cette loi de l'asso-

ciation des idées s'applique à tous les cas où nous considérons un objet pendant un certain temps ; chaque moment de notre perception étant accompagné dans l'imagination de l'idée des moments qui l'ont précédé. S'il en était autrement, nous ne nous rappellerions jamais que l'objet que nous regardons à un moment donné est le même que nous regardions à l'instant immédiatement antérieur, et nous penserions sans cesse avoir affaire à quelque chose de nouveau.

Pour affirmer le déplacement d'un objet, il faut que nous soyons conduits par les circonstances à croire que l'objet que nous avons connu dans un premier lieu est bien le même que celui que nous voyons dans un autre. Quand ces circonstances ne se rencontrent pas, il devient impossible d'affirmer le mouvement, c'est-à-dire de savoir si un corps a été déplacé ou ne l'a pas été. Si vous trouvez un livre, dont vous n'avez qu'un seul exemplaire, dans une chambre où vous êtes certain qu'il ne se trouvait pas auparavant, vous êtes forcé de penser qu'il y a été transporté d'un autre endroit. Mais si vous êtes libraire et que vous possédiez mille exemplaires du même ouvrage, qu'aucun signe remarquable ne puisse vous faire distinguer les uns des autres, il peut se faire qu'on mette l'un d'eux à la place d'un autre, sans

que vous puissiez savoir qu'ils ont été remués.

Il est impossible de concevoir qu'un corps puisse passer d'un point de l'espace à un autre point qui ne touche pas au premier, sans avoir occupé successivement une série de points intermédiaires contigus l'un à l'autre. Cette loi importante n'est qu'une application du principe général de substance, de ce principe que W. Hamilton a confondu avec le principe de causalité. Il en est de même de l'existence dans le temps : il est impossible de concevoir qu'un objet qui a existé dans un temps et qui existe dans un autre n'ait pas existé dans tous les moments intermédiaires. De même qu'ici il faudrait anéantir un objet dans le temps, ce qui est impossible (*in nihilum nihil!*), de même il aurait fallu tout à l'heure *anéantir* l'objet dans une portion de l'espace et le *créer* de nouveau dans une autre, ce qui violerait doublement les lois de la pensée; car nous ne pouvons concevoir que rien rentre dans le néant ni sorte du néant. C'est pourquoi, même quand nous n'avons pas vu l'objet occuper toute la série des positions intermédiaires, nous sommes encore obligés d'imaginer que cette occupation a eu lieu.

Je ne crois pas qu'il ait jamais été reconnu par les philosophes que c'est la perception plus ou moins parfaite de ces situations intermédiaires qui produit en nous la notion de la vitesse et de ses différents de-

grés. Les sens ne peuvent percevoir au-delà d'un certain *minimum* d'extension ; il en résulte que pendant tout le temps que l'objet met à parcourir cette portion de l'espace, il nous paraît ne pas changer de position, et que, dans l'ensemble d'un mouvement, nous l'avons vu occuper successivement un certain nombre de ces points. Mais l'objet a occupé chacun d'eux plus ou moins longtemps ; tantôt nous avons pu le contempler longuement dans chaque situation, tantôt nous n'avons pu que le saisir d'une manière vague avant qu'il soit passé au point suivant. Dans le premier cas, nous jugeons le mouvement lent : il y a comparaison entre des notions nettes et précises, dont chacune a fixé d'une manière complète notre attention ; dans le second cas, nous le jugeons rapide : toutes les conceptions qui en forment les éléments sont plus ou moins confuses.

Comme les sens ne peuvent saisir un objet que s'il leur est présenté au moins pendant un certain minimum de temps, il en résulte que dans le cas d'extrême vitesse, quand l'objet n'occupe pas le minimum d'espace pendant tout ce minimum de temps, la perception de la situation est nulle. Nous ne pouvons connaître alors que les deux situations extrêmes du mouvement, le point de départ et le point d'arrivée ; et nous sommes obligés de supposer, sans l'avoir vu,

que le corps a parcouru successivement une série de points intermédiaires et contigus.

Quand, au contraire, le mouvement est d'une lenteur extrême, l'objet occupe tellement longtemps chaque minimum d'espace qu'il nous paraît immobile. Cela tient à ce qu'à des moments différents nous le voyons toujours dans la même position, et l'imagination n'offre à l'entendement, pour termes de comparaison, que des situations pareilles ; car, dans ce cas, un état passé de l'objet, conservé par la mémoire, représenté par notre faculté de reproduction, ne diffère pas sensiblement de son état actuel. Pour apprendre que le corps est alors en mouvement, il faut attendre un très-long temps, jusqu'à ce que le changement soit devenu perceptible, ou bien il faut recourir à des inductions et à des calculs plus ou moins compliqués, fondés sur des circonstances étrangères au mouvement lui-même. L'application des mathématiques à la physique fournit des moyens de mesurer le mouvement bien plus exactement que par l'observation ordinaire ; mais cette connaissance précise de la mesure du mouvement ne nous met pas davantage en état de l'imaginer : nous avons beau être persuadés qu'une roue de montre est continuellement en mouvement ; nous ne la voyons pas pour cela se remuer. Cette contradiction vient de ce que les mathématiques peuvent

diviser à l'infini l'espace et le temps, tandis que les sens et l'imagination ne distinguent plus rien au-delà d'un certain minimum. Je n'ai pas à m'occuper ici de cette application des mathématiques; j'ai à étudier les sentiments qui accompagnent la connaissance du mouvement, et non ceux qui accompagnent les calculs qui nous en font découvrir la mesure exacte. Ces derniers sentiments, plus ou moins agréables, sont attachés aux opérations de la pensée s'exerçant sur des notions abstraites, et sont bien différents de ceux qui suivent les opérations de l'intelligence sur des notions individuelles et sensibles.

« Quelque prompt que soit un mouvement, dit Pascal (1), on peut en concevoir un qui le soit davantage, et hâter encore ce dernier, et ainsi toujours à l'infini, sans jamais arriver à un qui le soit de telle sorte qu'on ne puisse plus y ajouter. Et, au contraire, quelque lent que soit un mouvement, on peut le retarder davantage, et encore ce dernier; et ainsi à l'infini, sans jamais arriver à un tel degré de lenteur qu'on ne puisse encore en descendre à une infinité d'autres sans tomber dans le repos. » Cela veut dire tout simplement qu'il nous est toujours possible d'imaginer l'objet occupant, dans deux moments succes-

(1) *De l'esprit géométrique.*

sifs, les portions d'espace les plus éloignées l'une de l'autre, et de supposer par conséquent qu'entre ces deux moments il a franchi tout l'espace intermédiaire; il n'y a pas de limites à cet éloignement, que notre imagination peut concevoir aussi considérable qu'il lui convient. D'un autre côté, nous pouvons concevoir entre l'occupation d'un point de l'espace par un corps et l'occupation par le même d'un autre point contigu, un temps aussi long qu'il plaît à l'imagination de se représenter; ce qui suppose que ce corps a mis un temps immense à passer de ce lieu à l'autre; ici encore il n'y a pas de bornes pour l'imagination. A l'égard de toutes choses, l'infini, qu'on a tort de prendre pour une réalité extérieure et un attribut de certains êtres, n'est que la conscience de n'avoir pas de limites dans l'activité de notre imagination. L'infini est la vie de l'âme, le fait de pouvoir toujours faire succéder une pensée à une autre. La négation de cette conscience serait la destruction du Moi, la fin de son activité, sa mort même.

Les physiciens distinguent un mouvement absolu et un mouvement relatif, distinction qui n'est pas rigoureusement exacte. Le mouvement serait absolu, selon eux, quand les différentes situations occupées successivement par le corps sont connues relativement à certains points fixes. Or un mouvement absolu est

impossible, car l'homme ne connaît pas dê points absolument fixes; il n'y a pas un seul objet conçu dans une partie de l'espace qui ne puisse être conçu dans une autre, et le soleil, autour duquel se meut notre monde, se meut lui-même autour d'autres points également mobiles. Il n'y a que des mouvements *relativement* absolus, parce qu'il n'y a pour nous que des points *relativement* fixes. La terre se meut relativement au soleil, elle est fixe relativement à nous qui marchons à sa surface. Ceux qui naviguent sur un fleuve jugent en repos tout ce qui conserve la même position sur le bateau qui les entraîne, tandis que les rives semblent être en mouvement et fuir devant leurs yeux. Je ne puis résister au désir de citer sur ce point un passage très-remarquable de Cyrano de Bergerac, le burlesque disciple de Gassendi : « Se mouvoir, c'est se détacher de certaines parties d'un corps, pour s'appliquer à d'autres; et, parce que tout détachement est réciproque, c'est-à-dire qu'un corps ne se sauroit détacher d'un autre, que cet autre ne se détache en même temps de lui, il s'ensuit que l'on ne sauroit concevoir qu'un corps se meuve au respect d'un autre, que cet autre ne se meuve au respect de celui-ci; et, par conséquent, si je fais une pirouette dans le monde à l'entour de mon propre centre, il s'ensuit, à cause que les parties du monde qui m'environnent se dé-

tachent de certaines parties de la surface de mon corps, pour s'appliquer à d'autres ; il s'ensuit, dis-je, la même chose, si je me suis mû dans le monde autour de mon centre, que si toutes les parties du monde se sont mues à l'entour de moi. Vous ne sauriez donc prononcer que l'un se meuve plutôt que l'autre, si ce n'est sous certaines considérations, dont la meilleure que vous puissiez avoir, c'est d'attribuer le mouvement au corps, dans lequel est la cause du détachement, et le repos à l'autre. C'est pourquoi, lorsque, dans le monde, quelqu'un fera une pirouette, vous direz que c'est cet homme-là qui se meut et non pas le monde, parce que c'est lui qui est la cause du détachement (1). »

Pour aller d'un lieu à un autre, un corps peut suivre différentes voies ; le chemin qu'il suit n'est pas toujours le plus court ; et il en résulte que, pour connaître d'une manière complète quel a été le mouvement d'un corps, il n'est pas suffisant de l'avoir vu occuper deux points extrêmes, et de supposer qu'il a parcouru une série intermédiaire de points quelconques ; il est nécessaire de l'avoir vu occupant successivement ces différents points. Ce fait est de la plus grande importance pour expliquer comment certains

(1) *Fragment de physique*, publié par le bibliophile Jacob dans son édition des *Œuvres* de Cyrano.

mouvements deviennent agréables, et d'autres désagréables. La connaissance du mouvement ne consiste pas toujours simplement dans la comparaison de deux notions de situation : l'imagination d'un objet dans une position éveille la notion de cet objet dans celle qu'il avait occupée précédemment; celle-ci éveille à son tour le souvenir d'une position encore antérieure, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la mémoire, dans le mouvement réel, ne puisse plus fournir de nouvelles situations, ou que l'imagination, dans le mouvement possible, soit déterminée à s'arrêter par la fatigue ou par les exigences de la vraisemblance. Prenons pour exemple la ligne courbe que décrit le poids d'un pendule, et supposons que notre œil a suivi ce dernier dans toute son évolution; quand il est arrivé à l'extrémité de son oscillation, nous sommes conduits à comparer sa position actuelle à sa position dans le moment précédent, cette dernière à une autre, et c'est ainsi qu'en joignant les notions les unes aux autres, et de comparaison en comparaison, nous arrivons à la connaissance du mouvement total du pendule. Quaud, au contraire, la perception des situations intermédiaires n'a pu avoir lieu, nous croyons bien que l'objet a passé quelque part, mais nous ne savons pas où. Nous pouvons alors affirmer le mouvement, mais non telle forme de mouvement.

Si je me suis étendu longuement sur la nature du mouvement, c'est que ces considérations étaient nécessaires pour bien déterminer quelles sont les facultés dont sa connaissance suppose l'exercice. J'ai insisté principalement sur le caractère relatif et subjectif de cette notion, parce que c'est là ce qu'il y a de plus important et en même temps de plus difficile à faire comprendre. Les hommes, souvent même des philosophes, sont malheureusement portés par les habitudes de la vie et du langage à oublier qu'ils sont eux-mêmes pour moitié dans toutes leurs connaissances, que les choses nous paraissent, non telles qu'elles sont réellement, mais telles que nos facultés nous les présentent. Tous les mouvements se passent en nous; il n'y a hors de nous que leurs causes.

Il résulte de cette analyse que les plaisirs que peut procurer le mouvement ne sont pas des plaisirs des sens, c'est-à-dire des plaisirs semblables à ceux que peuvent causer certaines couleurs prises en elles-mêmes et en dehors de toute relation, certains sons isolés, tel parfum, tel arome, etc. Le mouvement éveille des *sentiments* et non des *sensations*. (Je dois faire remarquer en passant que, lorsqu'on dit, par exemple, que le bleu est une *belle* couleur, que tel chanteur a de *belles* notes dans la voix, etc., on prend le mot *beau* dans une acception exceptionnelle, pour

désigner toute autre chose que la véritable beauté. Il n'y a point de beauté sans *composition* et sans *rapports*. *Beau* est ici le synonyme d'*agréable*).

J'ai nommé quatre facultés qui concourent à produire en nous la connaissance du mouvement : la perception, la mémoire, l'imagination et l'entendement. Dans l'analyse qui va suivre et où je vais montrer dans quels cas et comment cette connaissance devient pour nous une cause de plaisir, je pourrai laisser de côté la perception et la mémoire : la première, on l'a vu plus haut, n'est pas toujours en exercice; car il y a des cas où le mouvement qui nous occupe est purement imaginaire et ne suppose, actuellement du moins, aucune opération des sens. Dans les cas où elle a lieu, la perception fournit, non le mouvement lui-même, mais seulement les conditions de sa conception; il en résulte que le plaisir qui accompagne son activité est différent du plaisir qui accompagne la conception d'un mouvement; voir un objet dans telle situation peut être agréable; mais c'est là un plaisir à part, dont je n'ai pas à m'occuper ici. Quant à la mémoire, en tant que faculté purement conservatrice, elle échappe à la conscience et par conséquent ne modifie nullement la sensibilité; il se fait en nous, à l'état latent, sans participation du Moi et sans que nous le sentions, un travail perpétuel qui conserve la quantité innombrable

de toutes nos notions acquises. La conscience ne reprend ses droits qu'au moment du rappel et du souvenir; mais alors c'est l'imagination qui est en jeu.

Restent donc l'imagination et l'entendement. Les plaisirs que procure le mouvement sont par conséquent de la classe de ceux qui supposent la combinaison de ces deux facultés, en un mot, des plaisirs spéculatifs. Le mouvement peut devenir pittoresque, sublime, risible, beau (gracieux), etc.

III.

Je rappelle en quelques mots les lois générales de la sensibilité, ou de l'esthétique (1).

La *sensibilité* est la capacité d'éprouver du plaisir ou de la peine. Une modification agréable ou désagréable accompagne tout exercice de nos facultés ; c'est une *sensation*, quand elle est attachée à l'activité des sens ou à nos appétits corporels ; un *sentiment*, quand elle accompagne l'énergie des plus hautes facultés intellectuelles et morales.

Il y a sensation ou sentiment de plaisir, quand nos pouvoirs s'exercent librement et spontanément ; plus l'exercice est parfait et plus le plaisir est grand. Nous éprouvons au contraire de la peine toutes les fois que

(1) Pour plus de développements et pour l'histoire de ces lois, v. *Causes du rire*, ch. IV et VI. — Indépendamment des autorités que j'ai citées, on pourrait consulter encore l'article *Plaisir*, dans l'*Encyclopédie*, par Diderot, — l'*Essai sur le goût*, d'Alexandre Gérard, — et les *Principes de la science morale et politique*, par Ferguson.

nos facultés sont forcées de s'exercer malgré elles, ou empêchées de s'exercer quand elles y sont disposées.

Un objet est par conséquent d'autant plus agréable qu'il fournit à nos facultés d'une manière plus complète les moyens de s'exercer au degré et pendant le temps où elle est spontanément disposée à agir. Il devient au contraire désagréable, quand il exige d'elle une activité trop intense (effort) ou trop prolongée (fatigue), ou quand il l'empêche de réaliser sa tendance à agir.

Telle est la théorie que je vais essayer d'appliquer au mouvement.

Tout mouvement a déjà sur l'état de repos un avantage immense. Nos facultés sont d'autant moins disposées à exercer un mode d'activité qu'elles l'ont déjà exercé auparavant; elles finissent, quand cette activité se prolonge ou se répète, par se refuser à agir ou à n'agir qu'avec contrainte, ce qui produit en nous le sentiment pénible de la fatigue. C'est précisément ce qui arrive quand nous considérons longtemps un objet en repos, et surtout quand cette considération se borne aux mêmes parties d'un objet : car transporter son attention d'une partie d'un objet sur une autre, cela revient, au point de vue de l'exercice de nos facultés, à changer d'objet et à en saisir un nouveau. Dans ce cas de contemplation prolongée d'un objet en repos, l'imagination est forcée, à l'occa-

sion de chaque moment de la perception, de représenter continuellement la même idée dans les mêmes relations : c'est toujours le même exercice qui se reproduit. Il n'y a que la beauté qui, à l'état de repos, puisse occuper quelque temps, sans fatigue, notre imagination et notre intelligence; cela tient à ce que ses différentes parties, par la variété qui leur est essentielle, suffisent pour exercer longtemps nos facultés et nous donnent beaucoup à penser; mais cette source de plaisir finit par tarir aussi, et il est certain que la même beauté pourra attirer notre attention plus longtemps si elle est en mouvement que si elle reste à la même place. Le mouvement renferme en effet en lui des trésors de variété; en offrant à l'imagination le même objet dans des relations différentes de position, il provoque des différences correspondantes dans l'exercice de cette faculté; ses actes de représentation ne sont plus continuellement des répétitions du même acte, et il y a dans chacun d'eux un élément nouveau qui, si faible qu'il soit, suffit pour tenir notre curiosité en haleine.

Mais tous les mouvements ne sont pas agréables au même degré et de la même manière. Les uns le sont plus, les autres le sont moins. Les uns s'adressent plus à l'entendement; les autres exercent davantage l'imagination.

Il y a d'abord les mouvements qui causent le plaisir de la surprise, c'est-à-dire les mouvements singuliers, bizarres, étranges. Il est bon de rappeler ici que le plaisir de la surprise se confond avec celui que j'ai défini ailleurs (1) sous le nom de sentiment du spirituel. Nous l'éprouvons toutes les fois que notre entendement est forcé de trouver un rapport entre des objets qui lui paraissaient complétement étrangers l'un à l'autre : le spirituel n'est que le surprenant qui est un effet de la volonté et dont le langage est l'instrument : il est à la surprise ce que la plaisanterie est au rire. Le mouvement peut nous procurer ce plaisir : car il peut arriver que l'entendement soit obligé de reconnaître qu'un objet perçu antérieurement dans certaine situation occupe actuellement une position tout à fait inattendue et différente de celle que les circonstances nous avaient fait croire qu'il prendrait ensuite. Les gens qui ne connaissent pas la physique et qui voient un ballon pour la première fois, sont fortement étonnés de le voir s'élever vers le ciel au lieu de tomber vers la terre : mais l'habitude a bientôt émoussé ce sentiment de surprise. Qu'un aimant caché attire un morceau de fer, nous sommes fort étonnés de le voir se remuer, quand nous nous atten-

(1) *Causes du rire*, p. 76. — *Poétique* de Jean-Paul, note 130.

dons à le voir rester en repos. Les mouvements d'un automate nous surprennent toujours; car nous ne pouvons prévoir qu'un objet inanimé va exécuter les gestes d'un corps vivant. On rencontre aussi dans le monde des gens qui se meuvent d'une façon extraordinaire et de manière à déranger toutes les prévisions; ils s'asseyent sans motif, se lèvent sans raison, et par distraction, par caprice ou par gaucherie, se trouvent toujours à la place qui leur convient le moins.

Le mouvement peut éveiller le sentiment du risible; car il se présente des cas où l'entendement est obligé d'affirmer d'un même objet le mouvement et le repos à la fois, ou bien deux mouvements contradictoires dans le même temps (1). Nous sommes forcés de penser alors que tel corps, après avoir occupé telle position dans l'espace, y occupe actuellement telle autre, et nous nous apercevons cependant qu'il en occupe une toute différente. Un homme se prépare à franchir un fossé; nous le voyons prendre son élan; sous l'influence de l'association des idées, notre imagination nous le montre déjà arrivé sur l'autre bord; mais dans le même moment nous le voyons réellement tombé dans l'eau : les deux conceptions opposées se

(1) Le risible est ce qui présente en même temps les signes de qualités contradictoires; c'est tout objet à l'égard duquel l'esprit se trouve forcé d'affirmer et de nier la même chose.

heurtent dans notre esprit et nous éclatons de rire. Les grimaces, qui ne sont que des mouvements du corps et de la physionomie, sont plaisantes pour la même raison : les circonstances, les paroles d'une personne nous font attendre d'elle certains gestes, et elle exécute devant nous les gestes précisément contraires; elle nous dit en pleurant qu'elle est contente, et en dansant qu'elle est triste. Les comédiens du Théâtre-Français, quand ils remplissent le rôle de Gros-René du *Dépit amoureux*, et qu'ils arrivent à ce passage où la femme est comparée à la mer :

> Par comparaison donc, mon maître, s'il vous plaît,
> Comme on voit que la mer, quand l'orage s'accroît,
> Vient à se courroucer, le vent souffle et ravage,
> Les flots contre les flots font un remu'ménage
> Horrible; et le vaisseau, malgré le nautonier,
> Va tantôt à la cave, et tantôt au grenier...

ne manquent jamais de lever le bras vers le ciel en prononçant le mot *cave*, et de l'abaisser vers la terre en parlant de *grenier*, et cette incompatibilité des gestes avec les paroles fait les délices du parterre.

Dans les cas de la surprise et du rire, c'était surtout l'entendement qui était en cause, et le plaisir naissait surtout des différents rapports à reconnaître entre les éléments du mouvement. Le sublime au contraire exerce davantage l'imagination, et quand il devient

le caractère d'un mouvement, cette faculté est excitée au plus haut point pour en saisir les différents moments; mais, malgré ses efforts, elle ne peut venir à bout de se les représenter. Tels sont les mouvements d'une rapidité si considérable, que nous ne pouvons, malgré nos efforts, apercevoir l'objet dans les positions qu'il a successivement occupées. Qui ne se rappelle l'impression profonde qu'ont produite sur son imagination naïve ces bottes de sept lieues de certain conte de fées dont on a bercé notre enfance? Tels sont encore les cas où les objets se montrent à nous dans les deux positions extrêmes, sans que nous puissions concevoir par quelles positions intermédiaires ils ont pu passer : c'est là surtout ce qui fait le charme des tours d'escamotage : nous nous creusons vainement la tête pour comprendre comment une muscade placée dans tel endroit peut se retrouver dans un autre. Tel est aussi ce tour dont parle, dans sa fameuse affiche, l'escamoteur Philadelphus-Philadelphia : « Sans sortir de sa chambre, il enlève le coq de l'église Saint-Jacques, et le pose sur l'église Saint-Jean ; et il met sur Saint-Jacques la girouette de Saint-Jean. Tout cela sans aimant, et *sans autre secours que la rapidité* (1). » Soit dit en passant, il ne faut pas confondre la su-

(1) V. la satire de Lichtenberg, citée dans la traduction de la *Poétique* de Jean-Paul, t. II, p. 384.

blimité du mouvement lui-même avec celle de la force qui le produit. Quand un mouvement suppose une puissance ou un effort dont l'intensité dépasse notre imagination et que nous nous sentons incapables de mesurer, nous tombons dans l'admiration ; mais ce que nous admirons alors, ce n'est pas le mouvement, c'est le moteur.

Mais la source la plus féconde en plaisirs pour le mouvement est la variété : et c'est ici qu'il faut distinguer la variété sans unité, qui est le pittoresque (1),

(1) Il est bon de justifier ici l'emploi que je fais de ce terme. Je pars, comme toujours, de la sensibilité ; il y a un sentiment de plaisir différent de tous les autres : c'est celui qui accompagne l'imagination et l'entendement s'exerçant sur un grand nombre d'objets à formes irrégulières, à contours indécis, à lignes brisées, et qui, loin de constituer un tout harmonieux, n'offrent qu'un assemblage de détails attirant l'attention chacun pour son propre compte. Ce sentiment est bien distinct, quelle que soit la dénomination qu'on lui attache. — Maintenant je crois pouvoir le désigner par le nom de sentiment du *pittoresque*, parce que ce dernier mot est devenu, dans la langue ordinaire et dans la littérature, le synonyme de *variété* pure. Il est certain qu'à l'origine son sens était autrement déterminé, et cependant on n'est pas bien d'accord sur son étymologie : l'Académie française et un grand nombre d'auteurs (Cf. surtout Gilpin, *Essay on the picturesque beauty*) prétendent qu'il a signifié primitivement tout ce qui convient à la peinture. Dugald-Stewart est d'un autre avis ; je cite le passage suivant de ses *Essais philosophiques* (part. II, *ess.* 1) : « Quant à l'emploi le plus ancien et le plus général du mot *pittoresque*, il me semble incontestable qu'il ne se rapporte directement ni aux paysages, ni aux *objets visibles*, mais à la *description*

et la variété dans l'unité, qui est la beauté. Je n'ai pas besoin de rappeler que, lorsqu'elle se rencontre dans le mouvement, la beauté prend le nom de grâce.

Le pittoresque appartient moins à un mouvement

verbale; il désigne ce pouvoir graphique au moyen duquel la poésie et l'éloquence produisent sur l'âme des effets analogues à ceux d'une peinture : ainsi il serait naturel d'appliquer cette épithète à la description d'un coup de tonnerre dans les *Saisons*, de Thompson. » Mais voici quelque chose de plus subtil : Price, dans son livre sur *le Pittoresque* (ch. III), fait venir *pittoresque* de l'italien *pittoresco*, qui se rapporte, selon lui, non à la peinture, mais au peintre; le mot désignerait par conséquent ce qui convient au tour d'esprit des peintres et, en général, des artistes, qui se distinguent le plus souvent, on le sait, par la bizarrerie de leur caractère; il deviendrait à peu près synonyme d'*humoriste*, dans le premier des sens que j'ai attachés à ce terme (*Causes du rire*, p. 116), et aussi du néologisme *fantaisiste*. — Quoi qu'il en soit, nous employons tous les jours ce mot dans la vie ordinaire, sans qu'il éveille directement en nous l'idée de la peinture ou des peintres, et pour désigner surtout des objets ou des réunions d'objets qui offrent une grande complication de détails sans symétrie. Si la place ne me manquait, je pourrais recourir ici à un grand nombre de passages des meilleurs écrivains contemporains : je citerai seulement quelques lignes d'un habile critique, M. Chesneau : « Si la fantaisie *pittoresque* fut familière aux anciens, le temps, du moins, n'en a laissé subsister aucune trace... Il suffira de rappeler que si les peintures antiques, découvertes dans les fouilles pompéiennes, révèlent une science exquise du dessin, que si tout y est simple, élégant, rhythmé avec grâce, ces mêmes qualités excluent rigoureusement ce que, — *par une restriction consacrée d'un mot au sens plus large*, — nous nommons le *pittoresque*... Le culte de l'accident, un jeu d'ombres bizarre, une paillette de lumière singulièrement accrochée, une silhouette fan-

qu'à une succession de mouvements, de même qu'à l'égard de ce qui est fixe, il se trouve moins dans un objet que dans un assemblage d'objets. Dans le cas même où il y a dans la réalité un lien d'unité entre ces objets, le rapport des parties au tout est ce qui attire le moins l'attention, et chaque détail, pris à part, occupe successivement l'imagination. Dans la beauté, au contraire, chaque partie est saisie dans ses relations avec le tout auquel elle appartient, et les conceptions particulières ne se font pour ainsi dire qu'au sein de la conception générale. Telle est la seule dif-

tasque, un geste, un raccourci imprévus; à ces marques on reconnait le *pittoresque* qui peut être la joie d'un regard artiste, mais qui est rarement un motif d'élévation (*les Chefs d'école au dix-neuvième siècle*). » On pourrait aussi se fonder sur l'usage des Anglais, qui prennent ce mot dans le même sens; leur autorité, en cette matière, est assez considérable, car ils sont engoués du pittoresque à peu près autant que les Français le sont du risible et les Allemands du sublime, — que les Grecs l'étaient du beau. — J'avais l'intention d'écrire un traité spécial dn Pittoresque. J'aurais montré que le goût moderne fait jouer à ce sentiment un trop grand rôle dans la vie et dans les arts : c'est à lui que nous devons la manie des bibelots, toute une littérature sans queue ni tête, des œuvres capricieuses, bizarres, hétérogènes : pour certaines écoles, le triomphe de la peinture, c'est un mendiant malade, couvert de guenilles et de vermine; tout cela au détriment d'un sentiment opposé, mais bien supérieur, celui de la beauté. Ce qu'on appelle aujourd'hui *Réalisme* dans les arts, n'est qu'un abus du pittoresque. — Je suis, pour le moment, détourné de ce travail par des études plus importantes.

férence entre le pittoresque et la beauté ; mais elle est de la plus grande importance.

Je suis donc arrivé à définir la grâce la variété dans l'unité de mouvement. Par la variété elle se distingue de la monotonie, dont l'uniformité est l'essence, et la fatigue, le résultat ; par l'unité elle se distingue du pittoresque. Il me reste à établir dans quels cas il y a unité, dans quels cas variété dans le mouvement.

I. *De l'unité.* — La première condition pour qu'il y ait unité de mouvement, c'est que ce soit le même objet qui change de position. Mais cela ne suffit pas.

L'analogie est complète entre la coexistence dans l'espace et la succession dans le temps. La main peut être conçue comme un objet, le bras comme un autre, la tête comme un troisième, et ainsi de suite, parce que chacun de ces objets peut attirer séparément notre attention ; mais d'un autre côté, ils peuvent être considérés aussi, non comme des objets, mais comme les parties d'un objet qu'ils constituent par leur réunion. De même, — le passage d'un corps d'un minimum perceptible de l'espace à un autre minimum contigu peut être considéré comme un mouvement à part, le passage de ce dernier point au suivant, comme un

autre mouvement, et ainsi de suite; mais ces mouvements peuvent n'être considérés eux-mêmes que comme les éléments d'un mouvement total, qui résulte de leur succession. Ce qui donne à un ensemble de mouvements le caractère de totalité, c'est la connaissance de leur but; les deux points extrêmes, le point de départ et le point d'arrivée, sont conçus comme les limites ou la définition du mouvement; le corps ne paraît avoir quitté l'un que pour aller occuper l'autre; tous les autres points qu'il occupe successivement pour passer du premier au dernier ne sont dès lors que des positions intermédiaires; les mouvements d'un point intermédiaire à un autre, également intermédiaire, ne sont plus que des moyens pour une fin; et le rapport des moyens à la fin est, dans le temps, ce que le rapport du contenu au contenant est dans l'espace, c'est-à-dire une des formes du rapport des parties au tout. Il est facile de comprendre maintenant en quoi consiste l'unité d'un geste, et, en général, d'un mouvement : ce n'est pas autre chose que ce qui force notre imagination à réunir dans une conception plus ou moins large la série de plusieurs moments successifs.

Ce que nous concevons comme la totalité d'un mouvement peut être à son tour conçu comme une partie relativement à un mouvement plus compréhensif en-

core. Ainsi le pas, qui est naturellement considéré comme un mouvement complet, n'est plus qu'un élément quand nous le considérons relativement à la marche d'un point à un autre. Car la marche n'est qu'un mouvement qui se compose de pas. Tout point qui, dans une série de déplacements, attire, pour une raison quelconque, l'attention plus vivement que les autres, peut devenir un des termes d'une unité, c'est-à-dire être considéré, soit comme point de départ, soit comme point d'arrivée.

Ce que je viens d'appeler *unité* pourrait être appelé *grandeur*. Car plusieurs parties, en constituant l'unité d'un tout, lui donnent en même temps une grandeur qui n'est que la mesure de cette unité. Mais cette grandeur sera plus ou moins considérable, suivant que ces parties seront plus ou moins nombreuses. Or il est nécessaire, pour qu'il y ait beauté, que l'objet ait au moins une certaine dimension et qu'en même temps cette dimension ne dépasse pas certaines limites. C'est là une condition sur laquelle Aristote a insisté avec beaucoup de précision et à plusieurs reprises :

« Le beau, dit-il, est dans le nombre des parties, dans leur disposition et dans la grandeur (1); un ani-

(1) Τὸ καλὸν καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινων οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν · τὸ γὰρ

mal trop petit ne peut être beau, car une connaissance qui ne nous occupe presque qu'un minimum de temps, ne produit sur nous qu'une impression vague; mais un animal trop grand ne peut pas non plus être beau, car on ne peut l'embrasser dans un seul acte de connaissance; son unité, son ensemble, nous échappent. De même il faut que toutes les parties d'un poëme puissent être conservées par la mémoire et embrassées dans une seule conception (εὐμνημόνευτον καὶ εὐσύνοπτον) (1). De même un état politique, pour avoir de la beauté, doit être assez grand pour se suffire à lui-même, ne pas l'être au point de ne pouvoir être bien gouverné. » Il en est de même de la grâce ; un mouvement, pour être gracieux, ne doit point avoir une longueur telle que notre imagination ne puisse embrasser d'un seul regard toutes les positions que l'objet a successivement occupées; ou bien il est du moins nécessaire qu'il y ait dans cette longueur des points de repos qui puissent servir de termes à des mouvements moins considérables ; mais dans ce cas il y a plusieurs mouvements distincts et non un seul mouvement; au lieu d'un seul objet gracieux, on a

καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί (*Poétique*, ch. 7).— Τὸ καλὸν ἐν πλήθει καὶ μεγέθει εἴωθε γίνεσθαι (*Politique*, l. VII, c. 4).

(2) Voyez sur ce point une note que j'ai ajoutée à la traduction de la *Poétique* de Jean-Paul (t. II, p. 413).

une succession d'objets gracieux. Un mouvement tellement prolongé que notre imagination ne puisse lui assigner des bornes, éveille en nous, non le sentiment du beau, mais celui du sublime; telles sont les révolutions des astres, quand nous nous efforçons en vain de les réaliser dans une conception générale. Dans le sentiment du beau, rien de pénible ne se mêle aux jouissances de l'âme; nous n'éprouvons la conscience d'aucune imperfection, de rien qui soit incomplet. Dans le sentiment du sublime au contraire, l'homme, en présence d'un objet qu'il ne peut, malgré toute la dépense d'énergie dont il est capable, arriver à saisir tout entier, sent l'impuissance de ses facultés; et au plaisir, qui résulte d'un haut degré d'excitation de l'imagination et de l'entendement, viennent se mêler les peines de la fatigue et les inquiétudes d'un désir inassouvi.

De l'autre côté, il ne faudrait pas que le mouvement fût extrêmement court, qu'il ne consistât par exemple que dans le transport d'un objet d'un point à un autre point contigu. Notre imagination aurait trop peu à s'exercer, pour que son exercice devînt une cause de plaisir. Une mesure aussi exiguë rendrait impossible la variété dans le mouvement, et ceci me conduit naturellement à parler de la seconde condition de la grâce.

II. *De la variété.* — Il ne suffit pas, pour que nous éprouvions un plaisir, que nos facultés soient mises en activité : il faut encore qu'elles le soient à un degré considérable. Plus elles sont déterminées à dépenser d'énergie, plus le sentiment qui accompagne leur exercice est vif. Il est donc nécessaire que l'objet, pour être agréable et beau, renferme, dans son unité, de quoi stimuler fortement notre entendement et notre imagination. Il n'y a que la variété des éléments dont il se compose qui puisse lui en fournir les moyens. Supposez deux murs, l'un sans ornement et uniformément de la même couleur, l'autre couvert des plus riches arabesques ; il est évident que l'acte le plus simple de perception suffira pour épuiser la connaissance du premier, tandis que le second ne pourra être connu d'une manière complète qu'après la considération particulière de chacun des ornements dont il est revêtu. C'est pour cette raison que le dernier est beau, tandis que le premier n'offre aucune qualité esthétique. Il est bon de faire observer que la variété ne produit d'ailleurs son effet sur nous, que lorsque chacun de ses éléments attire spécialement l'attention ; quand au contraire ils ne sont pas de nature à se faire considérer à part, la variété est pour nous comme si elle n'existait pas, et se confond avec l'uniformité.

Il est facile d'appliquer ces lois au mouvement. Mais il faut distinguer ici trois espèces de variété : la variété de direction, la variété de vitesse, et la variété qui résulte de la complication de plusieurs mouvements différents dans un seul et même objet.

A. — On appelle *direction* d'un mouvement la ligne formée par les points contigus que le corps occupe successivement dans l'espace. Or chacun de ces points a une position relativement aux autres et en particulier relativement au point immédiatement précédent. La direction d'un mouvement est uniforme quand chacun de ses points est à l'égard du point précédent dans la même position que ce dernier à l'égard du point qui le précède lui-même. Dans le cas contraire il y a variété dans la direction du mouvement.

La direction est, de toutes les qualités du mouvement, la seule qui puisse être représentée par des lignes, et le plus grand tort d'Hogarth, de Mendelssohn (1) et de tous ceux qui ont cru que des lignes suffisaient pour donner une idée de la grâce, est d'avoir pensé que celle-ci consistait uniquement dans une certaine direction, et ne dépendait nullement de

(1) *Onzième lettre sur les sentiments.*

la vitesse et des autres sources de variété qui peuvent embellir le mouvement.

Il est évident que, dans le cas d'uniformité, les représentations de l'objet dans les positions qu'il a successivement occupées, diffèrent, il est vrai, les unes des autres. Mais elles diffèrent toutes de la même manière et au même degré et il en résulte que, pour les connaître exactement, il suffit d'une attention très-faible. Une fois la direction du mouvement connue, il devient facile de s'en réaliser tous les éléments; une même relation les gouverne tous, et, dans la limite qu'elle leur impose, chacun d'eux n'est que la répétition du précédent. Le procédé de l'imagination est alors trop simple et elle n'est point déterminée à dépenser une somme considérable d'énergie. Le plaisir sera par conséquent très-faible.

Quand au contraire chacune des positions de l'objet est, vis-à-vis de la position précédente, dans une relation nouvelle, elles font sur nous une impression beaucoup plus forte; une attention considérable est nécessaire pour les suivre et pour les représenter; tout est imprévu dans la perception et il faut par conséquent, dans l'imagination, tenir compte, pour chaque élément, d'une relation particulière. Ce travail peut devenir très-compliqué et excite nos facultés à un très-haut degré. Il en résulte une modification très-

vive de la sensibilité. Ainsi le mouvement d'un objet nous affecte d'autant plus, nous est d'autant plus agréable, qu'il exige de notre imagination, par la variété des lignes qu'il suit, une opération plus attentive et plus énergique. Le moulin qui tourne toujours sur le même axe n'a rien de gracieux ; il peut y avoir au contraire beaucoup de grâce dans la barque agitée par tous les caprices des flots.

Cette condition exclut de la grâce toutes les directions en droite ligne, du moins quand elles se prolongent trop longtemps ; ou, pour parler plus exactement, elle exclut toute prolongation des mêmes lignes, même des lignes courbes. Car la régularité dans ces dernières n'est pas plus agréable que dans celles qui sont droites. Mais il est arrivé souvent qu'on a considéré comme une seule courbe une série de courbes différentes, et c'est cette confusion qui a fait dire que les lignes courbes étaient plus susceptibles de grâce que les lignes droites. Dans ce que l'on appelle ainsi une courbe, il y a peut-être mille lignes.

Linea recta velut sola est, sed mille recurvæ.

Des formes, dont les traits nous séduisent toujours,
La courbe, par sa *grâce* et ses moelleux contours,
Rit le plus à nos yeux : dans leurs bornes prescrites,
Les angles, les carrés *font trop voir les limites* (?) ;
Et, dans l'allongement de son cours ennuyeux,

La triste ligne droite importune les yeux...
Le mouvement nous plait par la même beauté :
Sur la rive des mers ainsi l'œil enchanté
Voit le flot qui retombe et le flot qui s'élève ;
En courbe il redescend, en courbe il se relève ;
Et du vaisseau qui monte et baisse mollement,
L'œil suit avec plaisir le doux balancement.

(Delille, *l'Imagination*, ch. III.)

C'est pour cette raison que les mouvements raides et parallèles de Polichinelle et de Pierrot, dont les bras se balancent tout d'une pièce autour des épaules comme une porte sur ses gonds, sont entièrement dépourvus de grâce. La source de l'amusement qu'ils nous procurent est tout autre : leurs gestes deviennent des traits de caractère ou des grimaces.

B. — La vitesse joue un grand rôle dans la grâce. Si l'objet se meut avec trop de lenteur, il nous paraît occuper le même point pendant un certain temps et il nous semble qu'il y reste en repos. Pour nos regards et pour notre imagination, il n'y a plus alors un mouvement, mais une succession de repos et de mouvements ; ce qui détruit toute unité et par conséquent la grâce. Si au contraire le mouvement est trop rapide, tout devient vague et confus : des positions intermédiaires nous échappent complétement, et il peut se faire alors qu'un grand nombre d'éléments de variété soient complétement perdus pour

nous. La vitesse la plus convenable pour que le mouvement soit gracieux, serait celle qui serait à la fois assez lente pour laisser à nos facultés le temps de connaître clairement et distinctement chacune des positions successives, et assez rapide pour les obliger à s'exercer avec vigueur dans cette opération. Car si le manque de temps nous empêche d'agir, trop de loisir nous permet d'agir mollement et sans énergie. Nous sommes toujours forcés de faire grande attention au passage d'un objet devant nos yeux, lorsque ce passage est suffisamment rapide. Mais un autre moyen non moins efficace de la provoquer, c'est la variété dans la vitesse. Tous les changements qui se produisent à son égard sont comme les changements dans la direction; ils exigent pour être perçus et représentés plus d'activité que la simple continuation. Il y a un élément nouveau, dont il faut tenir compte. Pour concevoir chaque moment avec exactitude dans notre imagination, nous avons plus à faire et l'opération cesse d'être comme machinale. Il est bien entendu que le mouvement ne doit pas devenir tellement lent qu'il ait l'apparence du repos, ni dépasser la limite du perceptible. C'est entre ces deux extrêmes que la grâce réclame la variété.

C. — La source la plus féconde de variété, c'est la complication de plusieurs mouvements simultanés

dans les différentes parties d'un seul et même objet, ou dans les différents éléments d'une seule et même conception. Il n'y a plus alors seulement des changements de position relativement à des objets extérieurs et fixes ; mais les différentes parties de l'objet changent de position relativement les unes aux autres. De là naissent une infinité de rapports que nos regards et notre imagination sont cependant obligés de saisir. Quelle prodigieuse activité nos facultés sont alors obligées de dépenser dans un seul fait de connaissance ! Dans un seul geste, le buste peut fléchir sur la taille, la poitrine se soulever, la tête se pencher ou se relever, les lèvres sourire (et dans ce seul fait de sourire quelle quantité de mouvements divers !), les muscles des joues se contracter ou se dilater, les narines frémir, les yeux se diriger vers mille points différents, les paupières se fermer ou s'ouvrir, le front se plisser ; les bras s'écartent ou se rapprochent du corps, l'avant-bras se replie sur le bras, le poignet sur l'avant-bras, et que dirai-je des doigts ? Chaque phalange se déplace non-seulement relativement à la main, mais relativement aux autres doigts, relativement aux autres phalanges du même doigt. Ce n'est pas tout : ce n'est là que la charpente d'un geste. Dans chaque partie du corps, sous l'influence du moindre mouvement, les muscles se déplacent : la peau

se soulève, se gonfle, se tend, se détend, s'affaisse, se creuse; les membres changent de formes, elles s'allongent ou s'arrondissent. Tout cela dans un seul moment, et cela se renouvelle diversement à tous les moments dont un geste se compose. Quel travail pour l'œil que de saisir toute cette vie! Quel travail mille fois plus intense encore pour l'imagination que de rassembler simultanément dans une seule conception tous les éléments de ces moments successifs, toute cette réunion de complications! Voilà la beauté du mouvement, voilà la grâce. Quand on a bien compris la théorie générale de la sensibilité, on ne s'étonne plus que le sentiment du gracieux soit si vif, si agréable et en même temps si élevé, puisque c'est celui qui accompagne une si grande excitation de nos plus hautes facultés. La grâce offre à notre besoin d'agir une somme énorme d'aliments.

Tout ce qui peut contribuer à augmenter la variété des mouvements dans un objet sert donc à le rendre plus gracieux. Plus l'unité sera compréhensive, plus elle pourra contenir de mouvements variés. C'est cette loi qui a donné naissance à certaines unités purement factices, mais qui n'en produisent pas moins sur nous l'impression la plus agréable. C'est ainsi qu'une mélodie, accompagnant une danse, donne de l'unité à une suite de gestes, qui, sans elle, n'auraient aucun rapport

les uns avec les autres. Mais son effet va plus loin encore; car elle nous fait embrasser, dans l'ensemble d'une seule conception, les danses de plusieurs personnes qui s'exécutent en même temps sur sa mesure. Ce ne sont plus alors des gestes détachés les uns des autres, chacun ne se meut plus pour son propre compte; il en résulte un tableau général plein d'animation. Supprimez au contraire la musique dans la danse, et la grâce disparaît en grande partie. Au lieu d'un large ensemble de mouvements, il ne reste plus qu'un grand nombre de petits mouvements. Le pittoresque remplace le gracieux, et l'agitation de la danse devient semblable à celle d'une bataille ou d'une cohue, sans ordre, sans symétrie, sans unité. Je reviendrai sur cette utilité de la mélodie qu'aucun critique, à ma connaissance, n'a jamais signalée, quand je traiterai de la grâce dans les arts.

La variété n'existe, pour nous, dans un mouvement, qu'à la condition que nous la percevions. C'est pour cette raison que la grâce d'un objet peut être augmentée ou diminuée, disparaître même complétement, suivant que l'objet se trouve plus ou moins rapproché de nous. S'il est trop loin de notre œil, ses parties nous échappent, nous ne les voyons point par conséquent se mouvoir relativement les unes aux autres; nous sommes privés de la principale source de va-

riété, et il ne nous reste plus que la ligne que décrit, dans ses déplacements, la totalité de l'objet. Un oiseau nous paraît tout autrement gracieux quand il voltige près de nous, que lorsqu'il ressemble, de loin, à un point noir qui se dessine sur le ciel.

C'est pour cette raison encore que certaines causes qui empêchent certains mouvements du corps, et par exemple son déplacement total, nous le font cependant paraître plus gracieux, parce qu'elles nous permettent de considérer plus longtemps et plus complétement les mouvements relatifs de ses parties. Un cheval qui se cabre et s'impatiente sous la main qui le retient nous semble plus gracieux que celui qui ne fait que passer devant nous :

J'aime à voir ce coursier qui, plus prompt que l'éclair,
Dans les champs effleurés part, court, vole et fend l'air ;
Mais je n'aime pas moins le coursier intrépide
Qui, réprimant l'essor de sa fougue rapide,
Sans avancer d'un pas, dévorant le chemin,
Monte et tombe en cadence, et bondit sous la main,
Et dont l'ardeur captive et toujours agissante
Présente à nos regards la force obéissante.

(Delille, *l'Imagination*, ch. III.)

En somme, — le sentiment du gracieux est celui qui accompagne l'activité de notre imagination et de notre entendement s'exerçant sur un objet offrant successivement dans l'espace les rapports de situation les

plus variés. La grâce résulte d'une certaine variété de direction et de vitesse, et d'une complication dans les mouvements d'un objet et des parties d'un objet; c'est une des espèces de la beauté et de la beauté plastique. Dans la beauté fixe (beauté proprement dite), les éléments coexistent simultanément, et notre attention doit les parcourir successivement : ici c'est l'œil du spectateur qui se promène sur les différentes parties de l'objet, et dont le mouvement remplace le mouvement de l'objet lui-même qui a lieu à l'égard de la grâce. La vue de chaque partie suggère l'idée des autres, et l'entendement les rapporte à un seul et même tout.

Quant à la beauté poétique et à la beauté musicale (mélodie), elles ont cela de commun avec la grâce que leurs parties se succèdent au lieu de coexister, et que c'est l'imagination seule qui peut les embrasser dans une seule conception. Mais elles s'en distinguent en ce qu'elles n'ont rien de plastique, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas connues par l'intermédiaire de la vue, mais par celui de l'oreille ou du langage; c'est de la différence des sens auxquels elles s'adressent que découlent la diversité de leurs lois et de leurs conditions. On pourrait faire la même observation à l'égard des différentes espèces de beauté morale.

On s'est demandé quelquefois laquelle des deux beautés plastiques, — la beauté proprement dite et la

grâce, — produit sur nous l'impression la plus vive et modifie le plus fortement notre sensibilité. Il est évident qu'on ne peut répondre que par des considérations générales et sans précision. Le sentiment du beau est susceptible d'un grand nombre de degrés : il en est de même de celui du gracieux. Telle beauté peut nous impressionner plus que telle grâce; mais le contraire peut également arriver. A certains égards la beauté a l'avantage; à d'autres, c'est la grâce. Il faut distinguer, en effet, la grâce accidentelle de tel mouvement particulier, et la grâce habituelle qu'une personne met dans toutes ses manières. La première est assurément très-inférieure à la beauté, car elle ne fait que passer, tandis que la beauté dure. La beauté se conserve et reste la même à tous les moments, elle fournit à la personne ou à l'objet qui en est doué le moyen de plaire longtemps, partout et à un grand nombre de personnes; tandis qu'un geste, une fois accompli, ne laisse plus de traces que dans le souvenir de ceux qui en ont été les témoins; à peine s'est-il montré qu'il s'évanouit; il n'est pas, il fuit.

Mais c'est là le seul avantage de la beauté. Sous tous les autres rapports, la grâce reprend le dessus. Je passe sur ce fait que la grâce est intimement attachée à l'expression des mouvements de l'âme, parce que le charme qui en résulte vient plutôt de la chose ex-

primée que de la manière dont nous l'exprimons. Mais la grâce ne doit-elle pas à son instabilité même, à son existence purement transitoire et momentanée, d'inspirer plus d'intérêt et de stimuler plus vigoureusement l'attention? Puisque c'est la rareté qui donne du prix aux objets, quelle valeur n'aura pas un geste gracieux? car il ne fait que paraître un instant pour ne se renouveler jamais, et si par malheur nos yeux le laissent échapper, ils ne pourront jamais le ressaisir. La beauté, au contraire, attend toujours nos regards; nous savons qu'elle est là, que nous pourrons la retrouver quand nous en aurons envie; nous pouvons impunément remettre sa contemplation à un autre temps; et cette latitude laissée à notre imagination la rend moins empressée et nourrit sa nonchalance. « La beauté de mouvement, dit Dugald-Stewart, a (indépendamment du charme de la beauté en général) un charme qui lui est propre, surtout quand elle est offerte par un être animé, et, par-dessus tout, quand c'est par un individu de notre propre espèce. Ce charme dépend, à un degré assez considérable, de l'intérêt supplémentaire que la forme agréable tire de son existence fugace et passagère; la mémoire s'attache avec amour à l'agrément qui a fui, tandis que l'œil est fasciné par l'attente de ce qui va suivre. On éprouve une fascination analogue quand on regarde les ondulations d'un

drapeau flottant au gré du vent, les spirales et les replis d'une colonne de fumée, ou les beautés et les splendeurs momentanées d'un feu d'artifice dans les ténèbres de la nuit (1). »

Ce qui l'emporte surtout sur la beauté, c'est la grâce, quand elle devient l'habitude d'une personne et qu'elle se retrouve dans tous ses mouvements et tous ses gestes. Elle donne à cette personne le don de plaire toujours. On se fatigue de la pure beauté, parce que sa considération s'épuise, et que l'impression qu'elle produit s'affaiblit à chaque nouveau regard. La grâce, au contraire, est toujours nouvelle, toujours imprévue, elle a de quoi piquer indéfiniment notre curiosité, et offrir à notre imagination un spectacle toujours varié. On peut s'oublier un moment dans la contemplation d'une jolie femme ; on aimerait à vivre avec une personne gracieuse. La beauté frappe davantage, la grâce retient plus longtemps :

L'imagination en secret la préfère
A la froide beauté constamment régulière (2).

C'est là ce qui a fait dire que « la grâce est plus belle encore que la beauté ; » en attachant au mot *beau* dans

(1) Œuvres complètes, t. V, pp. 206, 207.
(2) Delille.

la même phrase deux sens différents. Car il est évident que, dans les paroles citées, l'adjectif *belle* est d'abord pris dans le sens générique, qui comprend toutes les espèces de beauté; et que le mot *beauté* est pris ensuite dans le sens le plus étroit, pour désigner strictement la beauté fixe et plastique. Je ne puis résister au désir de terminer ce chapitre par quelques jolis vers du cardinal de Bernis qui expriment la même pensée et qui sont adressés aux Grâces elles-mêmes :

L'Amour, le Plaisir, la Beauté,
Ces trois enfants de la jeunesse,
N'ont qu'un empire limité,
Si vous ne les suivez sans cesse.
L'Amour, à travers son bandeau,
Voit tous les défauts qu'il nous cache ;
Rien à ses yeux n'est toujours beau ;
Et quand de vos bras il s'arrache
Pour chercher un objet nouveau,
Vos mains rallument son flambeau,
Et serrent le nœud qui l'attache.
Bien plus facile à dégoûter,
Moins délicat et plus volage,
Le Plaisir se laisse emporter
Sur l'aile agile du bel âge ;
Il dévore sur son passage
Tous les instants sans les compter :
Vous seules lui faites goûter
Le besoin qu'il a d'être sage.
Partout où brille votre image,
Le goût le force à s'arrêter,
Et la constance est votre ouvrage.

Sans vous que serait la beauté?
C'est par les grâces qu'elle attire;
C'est vous qui la faites sourire;
Vous tempérez l'austérité
Et la rigueur de son empire.
Sans votre charme si vanté,
Qu'on sent et qu'on ne peut décrire,
Sa froide régularité
Nuirait à la vivacité
Des désirs ardents qu'elle inspire.

IV.

> La grâce, la beauté et la science de l'entregent sont conciliatrices des premiers abords de la société et de la familiarité. (MONTAIGNE.)

Il ne faudrait point croire, après la définition et l'analyse qui précèdent, que la grâce est chose fort simple et fort facile, et qu'il suffit de s'agiter pour devenir gracieux. Cette qualité dépend non de la quantité des mouvements, mais de leur forme ; en sorte qu'il ne suffit pas de se mouvoir : il faut mettre dans ses gestes de l'unité et de la variété à la fois. Ajoutez à cela que la grâce n'est nullement soumise à la volonté ; de même que la beauté, c'est un don de la nature. Elle est attachée à la figure de certains membres, au jeu de certains muscles. Là où ces conditions manquent, la grâce devient impossible. Soudez chez l'homme les articulations du bras et de la

main, faites en sorte que ses jambes ne puissent se remuer que d'une seule pièce, que sa peau raide et tendue ne trahisse plus le déplacement de ses muscles, et vous lui enlevez toute sa grâce. Comparez différents animaux : mettez d'un côté la gazelle, le cheval, le chat, le chien, la tourterelle ; de l'autre côté l'ours, l'hippopotame, le rhinocéros, le porc, le crapaud, etc.; il est aisé de reconnaître que la grâce des premiers est un effet de la souplesse de leurs membres, de la finesse de leur peau, de la légèreté qui facilite leurs mouvements, de l'extrême liberté avec laquelle les différentes parties de leurs membres peuvent se déplacer relativement les unes aux autres ; que les autres au contraire manquent de grâce parce qu'ils ne peuvent que déplacer lentement de larges et lourdes masses, qui n'offrent entre leurs parties aucune variété de mouvement.

Il en est de même des objets inanimés. Ceux-là seuls ont de la grâce qui ont de l'élasticité, et dont les parties ne sont pas fixement attachées les unes aux autres ; le tronc d'arbre n'a point de grâce, il y en a dans la tige flexible qui se ploie et se redresse au gré des vents ; il y en a dans la chevelure flottante qui se joue sur les épaules ; il y en a dans l'étoffe légère dont les plis répondent à tous les mouvements du corps qu'elle revêt, et changent en même temps

qu'eux : il n'y en a point dans la bure grossière qui tombe lourdement sous la seule action de la pesanteur; il y en a dans la barque que les flots agitent, quand cette agitation n'est pas assez forte pour éveiller en nous un sentiment de terreur qui étouffe celui du gracieux; il y en a quelquefois dans les caprices des nuages ou de la fumée, quand leurs contours prennent à chaque instant un aspect nouveau; il y en a même dans les combinaisons imprévues du kaléidoscope, quand elles se transforment à nos regards.

On sera sans doute très-étonné de voir que, dans une théorie de la grâce, je compte l'expression pour rien. L'esthétique moderne voit de l'expression partout : le beau, expression ; le sublime, expression ; le risible, expression. C'est tomber dans une confusion singulière. Qu'est-ce en effet que l'expression ? C'est l'association de deux idées dont l'une éveille l'autre ; le rapport, en d'autres termes, du signe et de la chose signifiée. Ce rapport est ou naturel, ou de convention : dans le premier cas, l'homme, apprenant par expérience que tel objet coexiste généralement avec tel autre, infère de la présence du premier la présence du second; c'est ainsi que le sourire devient l'expression du plaisir; dans le second cas, l'homme apprend par le commerce de ses semblables que, toutes les

fois qu'ils agissent de telle manière, font tel geste, ou prononcent tel son, c'est que telle idée est présente à leur esprit ; c'est là tout le secret des différentes espèces de langage. Dans le dernier cas, quand il y a convention, quand l'objet n'est créé que pour servir de signe, cette signification lui devient essentielle. Mais quand il n'y a pas convention, il est évident qu'au contraire l'expression n'est qu'un pur accident de l'objet, qu'elle est entièrement indépendante de sa nature, et que par conséquent on n'a nullement à s'en préoccuper dans sa définition. Je veux bien que la beauté puisse éveiller certaines idées ; mais la détermination de ces idées ne jette aucune lumière sur la nature même de la beauté : l'esthétique ne peut la considérer qu'en elle-même et dans ses relations avec la sensibilité ; si au contraire on l'étudie comme effet, c'est-à-dire comme exprimant telle cause (et, soit dit en passant, le beau ne peut avoir pour causes que l'intelligence divine ou les intelligences humaines), on fait la métaphysique du beau, on n'en fait pas la science. Il en est de même de la grâce ; mais à l'égard de cette qualité il y a une complication : car la grâce peut devenir l'attribut de gestes qui sont eux-mêmes des moyens d'expression, et il y a alors à distinguer l'expression du geste lui-même et l'expression de la grâce : tel geste exprimant l'admiration, l'approba-

tion, le blâme, etc., peut être gracieux ou non gracieux, ce qui ne modifie nullement sa signification.

Autre complication : la chose exprimée peut avoir à son tour des qualités esthétiques, c'est-à-dire être agréable par elle-même en dehors du signe également agréable par lui-même qui a servi à l'éveiller : un geste gracieux peut exprimer un mouvement bienveillant de l'âme qui nous cause un plaisir moral; ce plaisir reste distinct du plaisir de la grâce. L'esthétique doit écarter toutes ces difficultés : ce n'est pas à elle à établir que la grâce vient de Dieu dans la nature, de l'imagination humaine dans les arts ; car ce n'est nullement parce qu'il peut éveiller chez le philosophe l'idée d'une force productrice que le gracieux paraît gracieux même au vulgaire ; — ni à montrer quelle peut être la signification des objets dans lesquels entre la grâce ; car ces objets, quand la grâce leur manque, n'en signifient pas moins la même chose, et la grâce se trouve d'ailleurs dans des choses qui ne signifient rien ; — ni à se préoccuper des charmes que peuvent avoir des idées éveillées par des objets gracieux ; car ces deux espèces d'agréments n'ont rien de commun, ils se combattent même souvent et sont à peu près en raison inverse l'un de l'autre ; plus le signe nous absorbe par lui-même, moins nous avons

d'attention à accorder à la chose signifiée, et réciproquement.

Schiller a écrit tout un traité (1) pour développer cette pétition de principe que « la grâce est l'expression d'une belle âme, comme la gravité est l'expression d'un caractère sublime. Ce n'est, dit-il, qu'au service d'une belle âme que la nature peut à la fois posséder la liberté et conserver sa forme; elle perd au contraire la première sous le commandement d'une passion violente, et la dernière dans l'anarchie des sens. Une belle âme répand ainsi sur une figure qui manque de beauté architectonique, une grâce irrésistible, et on la voit même triompher des imperfections de la nature. Tous les mouvements qui en découlent deviennent aisés, doux et par conséquent animés; l'œil jettera un éclat libre et serein, et le sentiment brillera en lui. La bonté du cœur donnera à la bouche une grâce qu'aucun art ne peut représenter. Il n'y aura point à remarquer de contrainte dans la physionomie, de gêne dans les mouvements volontaires, car l'âme ne connaît ni l'une ni l'autre. La voix sera une musique, et remuera le cœur par le courant limpide de ses modulations. La beauté architectonique peut plaire, causer de l'étonnement, de l'admi-

(1) Ueber Anmuth und Würde.

ration ; mais il n'y a que la grâce qui puisse ravir. La beauté a des adorateurs, il n'y a que la grâce qui ait des amants ; car nous rendons hommage au créateur, mais c'est l'homme que nous aimons. »

Il est difficile de résister aux charmes de cette éloquence, dont la traduction ne peut rendre qu'imparfaitement les beautés. Mais quand on apprécie de sang-froid cette théorie, on reconnaît bientôt tout ce qu'elle a de vague et de confus. Les esprits superficiels ne manqueront pas de mettre l'analyse de Schiller bien au-dessus de la mienne, parce qu'ils préfèrent toujours ce qui leur paraît élevé à ce qui est vrai, et qu'ils trouvent de l'élévation partout où les mots âme, liberté, sublime, amour, etc., sont répétés à chaque paragraphe. Personne n'admire plus que moi le génie de Schiller et son talent poétique : mais ses travaux sur l'esthétique dénotent, en général, des connaissances psychologiques insuffisantes ; son esprit, trop peu habitué à l'analyse, se contente facilement de déterminations vagues et ne pénètre pas jusqu'au fond des choses. On est même étonné de ne pas rencontrer, dans ses traités, de ces précieuses observations de détail que la pratique de l'art suggère ordinairement aux esprits supérieurs. Quoi qu'il en soit, dans les lignes que j'ai citées plus haut il y a partout confusion du charme de la grâce elle-même

avec les charmes des états de l'âme dont les mouvements gracieux sont l'expression. Ce qui révèle la beauté de l'âme, ce sont les actions elles-mêmes, et non les agréments plastiques de ces actions. Nos perfections et nos imperfections morales n'ont sur la grâce qu'une influence très-indirecte : ainsi aucune n'empêche nos mouvements de devenir gracieux ; mais il en est qui diminuent le nombre de nos mouvements ou qui les ralentissent ou qui les rendent plus simples, de telle sorte qu'ils rétrécissent la matière et le domaine de la grâce. Mais cet effet, comme on le verra plus loin, est aussi bien produit par d'excellentes qualités que par des défauts, par la gravité que par la nonchalance, par de la vigueur que par un manque d'énergie. Ce n'est pas la grâce qui cause nos gestes et elle ne peut que les embellir quand ils ont lieu.

Je ne dis rien d'un grand nombre de difficultés psychologiques qui pourraient être soulevées sur des points secondaires de la théorie de Schiller, et, par exemple, sur sa manière de considérer la liberté, sur cette opinion singulière que la forme humaine s'altère dans certains mouvements, que la pureté de la voix dépend de la pureté de l'âme, etc. Que de vertus Schiller attribue à certains animaux ! Car il en est qui s'élèvent à un très-haut degré de grâce. Ce joli petit serpent rouge qui, dans les contrées brûlantes de l'Afrique, tue en

quelques minutes, a sans doute de grandes qualités morales. On serait en vérité, quand on lit le traité de Schiller, tenté de croire qu'il prend le mot *grâce* dans un sens à part, pour désigner certains attributs subjectifs, si lui-même n'avait pris soin tout d'abord de la définir la beauté du mouvement, et de l'opposer à la beauté fixe.

Quoique je sépare la grâce de la vertu, comme ailleurs j'ai séparé le risible de l'imperfection morale, le sentiment du gracieux n'en est pas moins, pour moi, un des plus élevés dont l'homme soit capable. L'élévation d'un sentiment se mesure d'après celle des facultés dont il accompagne l'exercice, et quelles facultés peut-on mettre au-dessus de l'imagination et de l'entendement? Comme toutes les espèces de beauté, la grâce ne peut être sentie que par les gens d'un esprit cultivé ; car elle suppose ce pouvoir, dont peu d'individus sont doués à un très-haut degré, d'embrasser un grand nombre de rapports dans une seule conception. La grâce d'ailleurs consiste moins dans une qualité des objets extérieurs que dans notre manière de saisir et de considérer certaines qualités; elle n'existe pas par elle-même et ne se réalise que dans son rapport avec nos facultés; supprimez l'âme qui la sent et vous la supprimez du même coup ; et c'est peut-être une des plus grandes preuves de l'in-

telligence qui a créé l'univers, que l'homme soit en même temps le seul être capable de sentir la grâce et la beauté, et, de tous les êtres, celui qui offre ces mêmes qualités au plus haut degré. Il faut bien se garder de croire que l'homme aime la forme humaine, parce que cette forme est la sienne ; il l'aime parce qu'elle est belle ; et le charme qu'un homme peut exercer sur les autres ne vient pas de ce qu'il leur ressemble, mais des agréments dont la nature l'a doué.

Il y a réellement, dans les manières, des qualités dont l'expression est l'essence, et qui n'ont de valeur que comme signes d'autres qualités intérieures, ou de certaines habitudes : mais ce n'est plus la grâce, ce sont les différents *airs*. Il y a surtout l'air commun et l'air distingué : ce sont des manières de laisser voir, par ses actions, à quelle classe de la société l'on appartient : dans chaque pays, dans chaque temps, suivant les institutions et les mœurs, il y a eu une *distinction* particulière. Chez nous, ce fut d'abord l'air d'être noble, l'air de la cour par opposition aux airs de la ville et de la province, puis ce fut tout simplement l'air d'être homme du monde, ou celui de la bonne compagnie, le bon ton, si l'on veut ; c'est encore à peu près cela aujourd'hui ; mais, si nos mœurs continuent à suivre la voie où elles se sont je-

tées, ce ne sera plus bientôt que l'air d'avoir de la fortune. Quant à une distinction plus élevée, celle que donnent la vertu ou le génie, on a si rarement l'occasion de la rencontrer qu'on ne la reconnaît guère, et elle est parfois en contradiction tellement frappante avec les usages reçus, qu'elle choque par son originalité et sa bizarrerie. Il arrive souvent d'ailleurs que les gens raisonnables, désireux de conserver leur tranquillité et de ne point passer pour extravagants, adoptent les manières du monde et font aux exigences de leur temps un sacrifice qui d'ailleurs n'a pas une bien grande importance.

La distinction est quelque chose de négatif; elle consiste surtout à restreindre la sphère de son mouvement, et à s'abstenir de certaines actions. Les gens communs font tout ce qui leur passe par la tête; ils ne connaissent ni règles ni conventions, et leur liberté reste illimitée. Que de choses au contraire il faut s'interdire pour avoir l'air distingué! Que d'actions qui ne sont pas *reçues!* Et cependant, dans ces conditions étroites, l'homme du monde doit se montrer plein d'aisance, parce qu'il est censé s'être familiarisé avec leurs limites (1). La distinction, c'est l'aisance dans

(1) Veut-on un exemple qui montre d'une manière frappante l'opposition entre ce qui est distingué et ce qui ne l'est pas? Que l'on compare le quadrille des salons avec le cancan! Ce sont abso-

la gêne. Elle doit faire deviner l'habitude de vivre dans un salon. Un air un peu blasé forme généralement un de ses traits : car l'homme favorisé par la naissance, habitué à voir tous ses désirs satisfaits, doit avoir l'âme fermée aux passions vives qu'inspirent les obstacles et les privations. Une grande facilité de vivre engendre l'insouciance. Il y a des gens qui passent pour distingués dans le monde uniquement parce qu'ils ne font rien et ne disent rien. L'on pourrait établir cette définition que la distinction consiste à ne pas se faire distinguer. Elle suppose moins certaines qualités que l'absence de certains défauts.

Il n'y a pas seulement une distinction de manières ; il y a une distinction de formes, qui est à la première ce que la beauté est à la grâce. Elle se compose de certains traits qu'on rencontre rarement dans les classes inférieures de la société et qu'on ne trouve guère que chez les gens du monde. Il est certain que l'habitude de vivre renfermé dès la naissance, de ne

lument les mêmes figures : il peut y avoir de la grâce des deux côtés (on pourrait toutefois en mettre davantage dans le cancan, qui comporte plus de mouvement, mais ce serait à la condition de n'être ni bizarre ni lascif) ; seulement, dans le premier cas, ces figures sont dansées avec distinction ; dans le second cas, elles le sont sans ce même caractère ; là on retrouve les habitudes de ce monde où tant de choses sont défendues ; ici règne la liberté de cet autre monde où presque tout est permis.

pas se livrer à des travaux corporels, de développer le système nerveux plus que les muscles, finit par donner un tempérament à part qui a son influence sur la figure et sur toute la constitution. Il est distingué, surtout pour une femme, d'avoir l'air délicat; trop de fraîcheur donne l'air de venir de la campagne. Il y a des nez qui deviennent à la mode, uniquement parce qu'on les trouve sur le visage de gens haut placés. La distinction se met souvent en désaccord avec le bon goût; elle fait rechercher de véritables difformités, comme un pied trop petit ou une taille trop fine, qui ont cette inappréciable valeur de ne se rencontrer que chez les gens qui n'ont ni à marcher ni à travailler beaucoup. Par un caprice du langage, on ne donne généralement, dans le monde, le nom de *beauté* à une femme que lorsqu'elle joint à ses charmes, sinon la distinction des manières, du moins celle des formes et de la figure. On n'accorde aux autres que l'épithète de *jolies* (1). L'emploi de ces

(1) *Joli* est un terme très-général, servant à désigner tout ce qui plait aux sens ou à l'imagination, le sublime excepté. Autrefois on l'appliquait même aux saveurs et aux parfums agréables, et l'on ne dirait plus aujourd'hui, comme Jean-Jacques : « Je m'avisai de convoiter un certain petit vin blanc d'Arbois *très-joli*, dont quelques verres que par-ci par-là je buvais à table, m'avaient fort affriaudé (*Confessions*, p. I, l. VI). » — Les esthéticiens ont surtout insisté sur l'opposition du joli et du sublime : « Direz-vous de l'Océan

expressions est purement arbitraire et accidentel : la véritable beauté n'a rien de commun avec la distinction, et ce qu'on appelle une jolie femme est une femme belle dans le sens rigoureux du mot.

La véritable beauté et la grâce se *sentent;* la distinction se *reconnaît*. Les premières seules sont affaires de *goût;* la dernière n'est que matière de *jugement;* aussi n'ai-je pas à en parler davantage.

La grâce n'est donc le fruit ni de la vertu ni d'aucune qualité morale. Le mouvement est sa seule condition et en même temps sa seule mesure. Plus un corps, plus un organe est susceptible de mouvement, plus il est susceptible de grâce. Ainsi la trompe de

que c'est une jolie mer, du mont Blanc que c'est une jolie montagne, d'un chêne séculaire que c'est un joli arbre, du lion dans sa force que c'est un joli animal, de Paris que c'est une jolie ville? (Ch. Lévêque, *la Science du beau*). — Si le campagnard de Boileau nous fait rire quand il déclare que

A son gré le Corneille est *joli* quelquefois,

c'est qu'il n'y a pas d'auteur auquel un pareil éloge convienne moins qu'à Corneille, dont le style affecte partout la sublimité. Mais il ne faudrait pas en conclure, comme on l'a fait quelquefois, que tout ce qui est joli est nécessairement trop petit. Entre la mesure trop grande pour qu'on puisse la saisir (sublime) et le petit, il y a la juste mesure, la mesure ordinaire et même celle de la beauté : une jolie femme n'est pas toujours une naine, et une jolie comédie peut avoir ses cinq actes. — Tout ce qui est beau est joli, mais il y a mille manières d'être joli sans être beau.

l'éléphant forme contraste, par la variété de son jeu, avec la pesanteur et la masse du reste de l'animal. Chez les oiseaux, ce sont les ailes, le cou et la queue qui charment par leur vivacité. Le cou du cygne surtout se fait remarquer par l'élégance de ses replis. Chez l'homme, la grâce a deux siéges de prédilection, les bras et le visage, et, dans le bras, surtout les mains ; dans le visage, surtout la bouche et les yeux. Les mains, composées d'un grand nombre de parties mobiles les unes sur les autres, ont des mouvements qui expriment toutes choses ou qui accompagnent du moins les autres moyens d'expression. Leur disposition varie sans cesse : il n'y a pas moins de gestes dans la main que de mots dans une langue: «Quoi des mains? dit Montaigne, s'inspirant d'une pensée de Quintilien, nous requérons, promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doutons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, dépitons, flattons, applaudissons, bénissons, humilions, moquons, réconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, réjouissons, complaignons, attristons, déconfortons, désespérons, étonnons, écrions, taisons, et quoi non? d'une variation et multi-

plication à l'envi de la langue (1).» Quintilien ajoute : « Ne tiennent-elles pas lieu d'adverbes et de pronoms pour désigner les lieux et les personnes?... Les mains parlent ou peu s'en faut.» Que de matière pour la grâce! Quant au visage, il semble qu'il ne puisse être en repos; ses mouvements sont plus délicats et plus subtils; il y a, dans la manière d'être des muscles qui le composent, des milliers de nuances qu'il serait impossible de définir exactement, mais dont l'œil perçoit les différences et qui ont toutes une signification. « *In ore sunt omnia. Imago animi vultus, indices* « *oculi* (2). »

Les mouvements de l'homme peuvent être classés d'après la fin qu'ils se proposent. On peut distinguer les mouvements d'action (locomotion, exercice musculaire, efforts, etc.) et les mouvements ayant une signification, c'est-à-dire les gestes. Les premiers sont plus volontaires et exigent une attention spéciale. Les seconds sont plus naturels, dépendent moins de la volonté, et sont associés par les lois de notre constitution aux phénomènes intérieurs. On peut, dans la première classe, introduire une subdivision et mettre d'un côté les mouvements qui ont une fin en dehors

(1) *Essais*, l. II, c. 12.—Cf. Quintilien, l. X.
(2) Cicéron, *de Orat.*, III, 49.

d'eux-mêmes, les mouvements utiles (travail et gymnastique) et, de l'autre, les mouvements qui n'ont pas d'autre fin qu'eux-mêmes, les mouvements agréables (jeu); l'exercice musculaire, étant un mode d'activité, est accompagné d'une sensation agréable ou désagréable; il est donc naturel que nous désirions quelquefois nous y livrer uniquement pour nous procurer le plaisir qui peut s'y trouver attaché. Or se mouvoir pour l'agrément de se mouvoir, c'est jouer; et parmi les jeux du corps, la danse se place au premier rang. Je ne veux pas parler ici de cette danse qui est un spectacle et un art, et à laquelle on se livre, non pour son propre plaisir, mais pour le plaisir des spectateurs : je traiterai de celle-là à l'occasion de la grâce dans l'art. Il n'est question ici que de celle que les hommes exécutent pour s'amuser dans les fêtes, dans les réunions et dans les salons. Si l'on danse seul, on peut s'abandonner sans inconvénient à toutes les fantaisies et à toutes les gambades possibles. Mais quand plusieurs personnes dansent ensemble, la convention devient nécessaire, afin de donner de l'unité à leur jeu et qu'ils puissent se rencontrer dans les mêmes mouvements : de là les différentes figures de danse consacrées par l'usage. Il en est de même de tous les jeux où plusieurs individus ont des rapports les uns avec les autres : si ces rapports n'étaient déterminés à l'a-

vance, ils seraient impossibles ; et de cette convention découle la forme et l'espèce du jeu. Le plaisir de la locomotion a donné naissance à la danse ; mais je ne veux pas dire pour cela qu'ultérieurement la danse n'ait pas été détournée de ce principe ; ce qui était une fin est devenu souvent un moyen. On s'est d'abord réuni pour danser, on a fini par danser pour avoir à se réunir ; ce fut d'abord un but ; aujourd'hui c'est un prétexte : on va chercher au bal un tout autre plaisir que celui de la danse. Dans ces danses modernes, où chaque danseur serre une femme dans ses bras, on a pu trouver aussi quelque chose de lascif. Le plus souvent la danse n'est qu'une occasion de lier connaissance avec une personne, de lui parler, de lui rappeler qu'on existe. Pour quelques-uns, ce n'est que de la gymnastique (1), pour d'autres, un passe-temps. Chacun peut donc voir dans la danse à peu près tout ce qu'il veut. Mais beaucoup n'y voient rien ; ils dansent

(1) On ne peut guère, dans nos mœurs actuelles, faire danser plusieurs fois de suite une même personne sans en paraître amoureux. Un Anglais, nouvellement arrivé à Paris, venait d'inviter pour la troisième fois une jeune veuve très-grasse et très-lourde dont tout autre que lui évitait de se charger. La tante de la dame, déjà tout inquiète, accourt lui demander « si c'est pour épouser. » — « Non, répond l'Anglais, ce n'est que pour transpirer. » Socrate, — qu'on me pardonne ce rapprochement, — avait aussi l'habitude de danser pour prendre de l'exercice.

parce qu'on leur a dit qu'il était d'usage de danser, sans savoir pourquoi, comme ils mettent des gants.

Quant aux mouvements significatifs ou gestes, on peut aussi les diviser en plusieurs espèces : il y a d'abord ceux qui servent à éveiller des idées (gestes indicatifs, qui désignent les objets en les montrant, et gestes imitatifs, qui les désignent en reproduisant leurs formes ou leurs mouvements) ; et en second lieu, les gestes expressifs, qui accompagnent les différents états de l'âme.

Tel est le domaine de la grâce : non qu'elle y règne nécessairement, mais elle peut y régner. Dans tous ces mouvements, dans tous ces gestes, elle peut ou se rencontrer, ou être absente. Différentes causes peuvent rétrécir ce domaine, et, en supprimant la matière de la grâce, la rendre elle-même impossible. Je veux parler de tout ce qui nous empêche de nous mouvoir, ou de mettre dans nos mouvements une vitesse et une variété suffisantes. De ces empêchements, les uns sont accidentels et momentanés, les autres sont habituels.

A. — Je commencerai par les causes accidentelles du manque de grâce.

Gêne. — Quand un obstacle nous empêche de nous mouvoir absolument, il nous empêche de nous mouvoir gracieusement. La grâce aime la liberté : elle

nous abandonne dès que nous sommes enchaînés ou enfermés dans un espace trop étroit. Baroche d'Urbin, peintre romain, imitateur du Corrége, qui peignait de charmantes têtes de vierges d'après celle de sa sœur, ne posait jamais un modèle vivant sans lui demander s'il éprouvait de la gêne dans l'attitude où il l'avait placé.

Effort. — La variété est une sorte de luxe et suppose, dans la production, une surabondance de forces; quand ces forces sont au contraire insuffisantes, la variété est impossible. Toutes les fois qu'il y a un effort à faire, nous sommes obligés de ralentir nos mouvements et de les prolonger pendant un certain temps dans la même direction. Nous ne pouvons les orner que lorsqu'ils sont faciles.

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferious rien avec grâce.

Si nous avons un fardeau à porter, il faut qu'il soit assez léger pour ne pas nous faire fléchir sous son poids et ne point ralentir notre marche. S'il est trop lourd, la grâce s'évanouit:

L'air d'effort lui déplait, et lorsque dans sa main
Vénus tient en riant les marteaux de Vulcain,
Un air d'aisance encore embellit la déesse (1).

(1) Delille, *l'Imagination*, ch. III.

Violence. — Toutes les fois qu'on est pressé d'atteindre un but, on prend le chemin le plus court. C'est pourquoi, lorsque nous agissons sous l'impulsion d'une passion énergique, nous sommes portés à supprimer toute variété dans la direction de nos mouvements et à suivre en général la ligne la plus droite. Aucun geste violent n'est gracieux. Par exemple, le rire, à moins d'être contenu, manque toujours de grâce; il procède par secousses et par saccades; les muscles se dilatent et se contractent tour à tour avec rapidité, mais avec raideur; tandis que, dans le sourire, ils n'éprouvent qu'une demi-tension, qui leur permet de décrire les ondulations les plus délicates et les plus variées. La grâce ne se hâte point, elle a du temps de reste, et les gens affairés ne la connaissent pas.

Stupeur. — L'étonnement, la surprise, la crainte, l'embarras, une émotion profonde, peuvent nous paralyser un instant et nous rendre incapables de mouvement. Une grande préoccupation nous plonge dans l'inaction physique; la fatigue également. D'autres causes analogues produisent le même effet. Dans toutes ces circonstances, pas de grâce.

B. — J'arrive à ces conditions qui entretiennent, chez certains individus, un manque de grâce, non plus momentané, mais ordinaire, et qui font par

conséquent de cette absence une partie de leur caractère.

Disgracieux par excellence. — Il faut placer en première ligne une mauvaise conformation. Avec des membres difformes, certains mouvements sont impossibles, les autres éprouvent de la gêne et deviennent lents, raides et anguleux. L'homme a été fait de telle sorte qu'il ne peut s'écarter de la santé sans perdre en grâce et en beauté. Toutes les formes que l'on voudrait mettre à la place de celles que Dieu lui a destinées, leur seraient inférieures au point de vue esthétique, et l'imagination des Grecs, dont le goût était si pur, se proclamait incapable de concevoir quelque chose de plus beau que le corps humain. Il en est de même de la grâce : elle disparaît ou du moins s'affaiblit chez l'homme, dès que l'homme ne peut se mouvoir conformément à sa nature. La diversité qui se rencontre d'un individu à un autre dans la figure et les proportions des différents muscles explique pourquoi tel geste qui nous charme dans une personne ne sied pas du tout à une autre. La grâce a encore à souffrir des excès de maigreur et d'embonpoint qui, après tout, sont aussi des difformités. Dans la maigreur, les muscles sont insuffisamment développés, ils offrent plus de raideur et moins de variété dans leurs contours; leur jeu est plus sec; ils se gonflent

moins et sont toujours comme des cordes tendues; on ne les voit pas se déplacer sous la peau. Dans le défaut contraire, on ne les voit pas davantage, parce qu'ils disparaissent sous une épaisse enveloppe, et leurs mouvements sont également perdus pour les yeux ; à cet inconvénient, l'embonpoint joint celui de gêner, et il devient, pour cette raison, encore plus incompatible avec la grâce que la maigreur. Cette dernière, du moins, donne de la légèreté et permet de changer de place ; elle peut, en grande partie, se dissimuler sous des vêtements, et remplacer ce qui lui manque par les charmes des draperies; on applaudit tous les jours, sur nos théâtres, des danseuses très-maigres qui, vues de loin, d'une distance qui rend insaisissables les petits détails des mouvements, paraissent encore gracieuses, tandis que l'embonpoint, semblable à un lourd fardeau, ne permet pas même de danser.

Ainsi, à un certain point de vue, la beauté est la condition de la grâce. Avec l'épuisement qu'amènent l'âge, les maladies ou les excès, elles disparaissent toutes les deux.

Une grâce parfaite est chose rare, parce qu'il est rare de rencontrer un corps parfaitement développé. Il en est peu qui ne soient plus ou moins altérés dans leur harmonie par l'exercice excessif de certains muscles aux dépens des autres. Il est difficile, pour ne

pas dire impossible, de conserver une mesure égale entre toutes les fonctions. Dans les classes ouvrières, les hommes subissent les tristes effets d'une division du travail poussée aux dernières limites, et il en est peu qui, dans leur démarche et leurs manières, ne trahissent leur occupation habituelle. L'homme qui est ainsi sacrifié ne vit plus tout entier; il semble qu'il n'y ait plus chez lui que quelques organes qui vivent.

Il arrive souvent que le développement exclusif de certaines fonctions permet à une personne d'accomplir certains mouvements avec grâce, tandis qu'elle devient disgracieuse dans tous les autres. On cite de célèbres danseurs qui étaient ridicules en marchant.

Nonchalance. — La première condition pour mettre de l'agrément dans ses actions, c'est d'agir. Les paresseux qui n'agissent point, ou qui agissent peu, ou qui n'agissent qu'avec lenteur, les gens lourds et insouciants, sont une mauvaise matière pour la grâce. Cela est trop clair pour avoir besoin d'explication. Il y a des économes d'énergie qui, lorsqu'ils se décident à transporter leur main d'un point à un autre, ont soin de choisir la ligne la plus courte, — la ligne droite et la moins variée, non parce qu'ils sont pressés et pour arriver plus vite, mais par langueur et pour dépenser moins d'activité.

Timidité. — L'homme timide craint qu'on ne fasse attention à lui ; il voudrait échapper à tous les yeux ; son soin continuel est de passer inaperçu. Il parle bas comme s'il avait peur d'être entendu ; il ne marche pas, il se glisse ; il se retire dans les coins et disparaît derrière un meuble. Pour que son regard n'aille déranger personne, il le ramène sur lui-même, et reste plongé dans la contemplation de son propre personnage. Il se serre les bras contre le corps pour occuper moins de place ; il en cache le plus possible derrière son chapeau et voudrait s'y cacher tout entier ; il se fait petit et évite de rien effleurer en passant. S'il s'assied, ce n'est qu'à moitié, et ses pieds s'ensevelissent sous la chaise. Il bouge le moins qu'il peut ; il voudrait n'avoir jamais à bouger. Ne lui parlez pas de plaire par ses manières, puisqu'il ne veut même pas qu'on pense à lui.

« Les personnes qui ont reçu une bonne éducation, les gens du monde, surpassent généralement les maîtres de danse et d'escrime qui les ont instruits à se mouvoir avec aisance et grâce, parce que le sentiment de leur supériorité leur ôte toute espèce de gêne et de contrainte, surtout quand elles sont bien faites ; et si cette hypothèse est vraie, qu'est-ce qui peut mieux donner cette assurance, nécessaire pour rendre la grâce acquise facile et naturelle, que la conviction

qu'on a intimement soi-même de bien faire? C'est par le défaut de ce sentiment, que le gentilhomme le plus accompli serait certainement un fort mauvais acteur, et se trouverait très-embarrassé sur le théâtre, quand même il jouerait le caractère qui lui est naturellement propre. La crainte de n'avoir pas les talents requis lui donnerait nécessairement quelque chose de cette raideur et de cette gaucherie qu'on remarque assez généralement dans les personnes d'une classe inférieure, quand elles paraissent devant leurs supérieurs. » (Hogarth.)

Gaucherie. — Quand il s'agit de faire changer de place à l'une de ses mains, l'homme gauche ne sait quel chemin prendre, ou bien il en conçoit plusieurs en même temps; il hésite, puis il s'engage dans celui qu'il a choisi; mais il a reconnu qu'il ne mène pas à son but, il s'arrête, revient sur sa route, et en essaye une autre. Il n'avance pas, il tâtonne. Toutes ses démarches sont mal assurées. Il ne produit que des enchevêtrements de gestes interrompus et inachevés. Il n'y a jamais chez lui unité dans le mouvement.

Gravité. — On peut distinguer les hommes en deux classes : les gens vifs et les gens graves. Ils diffèrent par la manière d'exercer leur activité. Les premiers, ne saisissant que des choses faciles, ou les qualités superficielles des choses difficiles, en parcourent aisé-

ment un grand nombre, et transportent en se jouant leur attention de l'une à l'autre ; ils sont incapables de réflexions profondes et d'attachements durables ; leur conduite extérieure est le reflet de leur vie intérieure : de même que leur esprit se déplace sans cesse, leur corps ne peut rester en repos ; ils ont à chaque instant quelque chose de nouveau à faire ; incapables d'efforts prolongés, ils se livrent à un nombre infini de petits mouvements faciles mais variés, *multa, non multum.* Les gens graves, au contraire, pensent beaucoup, mais à peu de choses : *multum, non multa.* Ils s'arrêtent longtemps sur les mêmes objets qu'ils approfondissent et qu'ils épuisent. Leur attention ne se promène pas, elle se fixe. Comme ils ont des désirs moins nombreux, mais plus énergiques, que les gens vifs, ils ont aussi beaucoup moins de choses à faire, mais font plus vigoureusement ce qu'ils font. Enfin comme ils ne s'arrêtent pas aux qualités extérieures des choses, ils se plongent souvent dans de longues réflexions, et, absorbés dans une activité tout intérieure, ils laissent davantage leurs membres en repos.

La vivacité fournit à la grâce mille fois plus d'occasions de se manifester que la gravité. Aussi tout ce qui tend à augmenter la vivacité contribue à rendre plus gracieux. Différentes circonstances produisent cet effet. La gravité ne se développe qu'avec l'âge, et

il en résulte que la jeunesse est en général plus gracieuse que l'âge mûr. L'enfant est dans un mouvement continuel ; il change à chaque instant d'humeur et de désir.

> Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
> Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
> Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas (1).

Le jeune homme aussi laisse son âme ouverte à toutes les impressions ; il est facile à séduire, de même qu'il est vite dégoûté ; il voudrait tout entreprendre et il n'achève rien, *cupidusque et amata relinquere pernix*. La curiosité de l'homme mûr est satisfaite sur la plupart des choses de la vie, elles n'ont plus pour lui l'attrait de l'inconnu ; il a cessé de désirer mille jouissances dont il est fatigué ; toute son activité se concentre sur un petit nombre de poursuites, les seules dont l'utilité ne lui paraisse pas contestable ; parmi tous les objets qu'il a rencontrés, il a eu le temps d'en démêler quelques-uns qui sont plus aimables que les autres, et il a pu s'attacher à eux presque exclusivement ; enfin il est blasé sur les phénomènes les plus communs et les plus apparents, et, s'il a le bonheur de penser, il médite plus volon-

(1) Horace, *Épître aux Pisons*.

tiers qu'autrefois sur les causes et les principes des choses.

Les femmes ont en général plus de grâce que les hommes. Est-ce un effet de nos mœurs ? Ou bien est-ce encore une faveur de la nature qui les a déjà ornées d'une plus grande beauté ? Il est certain que dans ces pays sauvages où les femmes, condamnées aux travaux les plus pénibles, développent plutôt la force que la vivacité de leurs muscles, et dans ces cas où celles des classes pauvres de nos sociétés civilisées partagent la tâche de l'homme et sont victimes, comme lui, de la division du travail, il n'y a pas grande différence entre les deux sexes. Mais ailleurs tout conspire à donner aux femmes moins de gravité qu'aux hommes, et par conséquent à leur laisser plus de grâce. Leur éducation moins profonde détourne moins leur attention des choses qui les entourent et ne les porte point à se replier sur elles-mêmes ; leurs sens ne laissent rien échapper, elles voient et entendent tout, parce que rien ne les détache du monde extérieur. Le rôle moins sérieux qu'on leur assigne dans la vie les dispense des préoccupations les plus importantes ; et elles ont moins que nous la perspective des obstacles à franchir. Comme il ne leur est point permis de faire de grandes choses, elles se répandent sur mille petites. L'homme s'acquitte de

tout ce qui exige un effort, et leur laisse le reste. Habitué à chercher en elles plutôt des agréments que de l'utilité, il aime mieux qu'elles soient élevées pour lui que pour elles-mêmes, et leur demande plutôt de la grâce que de la perfection. On juge les hommes avec sa raison et les femmes avec son goût. Quand nous voyons par hasard l'une d'elles, soumise à une éducation exceptionnelle ou entraînée par son génie, s'élever à un degré supérieur de science et de culture philosophique, dont l'effet n'est pas précisément de la rendre plus amusante dans les relations du monde, nous éprouvons pour elle une sorte d'éloignement, et il semble que nous lui en voulions de nous avoir privés de quelques agréments. Il y a un égoïsme presque brutal à la traiter ainsi, et, en pareil cas, nous lui devrions au moins cette justice de l'estimer comme un homme.

Les femmes ont, en général, d'excellentes qualités et des défauts : leurs défauts leur viennent de nous ; leurs qualités, de leur nature. Par une singulière inconséquence, quand elles n'ont pas certains défauts, elles ne plaisent point; et quand elles les ont, il arrive qu'on les leur reproche.

On accorde généralement aux femmes plus de sensibilité qu'aux hommes. La vérité est qu'elles en ont pour un plus grand nombre d'objets. Elles ont des

larmes pour toutes les souffrances, du sourire pour toutes les joies, tandis que l'homme, qui s'intéresse plus fortement à un petit nombre de choses et de personnes, néglige facilement toutes les autres. Elles rient plus souvent, admirent aussi plus souvent, et en un mot, parce qu'elles sont disposées à faire attention à tout, peuvent être affectées par tout. Mais, d'un autre côté, en ouvrant leur âme à un plus grand nombre d'émotions, elles ne peuvent donner à chacune qu'un plus faible degré d'intensité ; elles passent plus vite de l'une à l'autre et se font souvent reprocher leur inconstance ; chez elles le rire a bientôt remplacé les pleurs ; le moindre soin désarme leur colère ; elles prennent en aversion pour une vétille, mais elles peuvent aimer demain ce qu'elles dédaignent aujourd'hui.

L'homme a une conduite plus suivie et travaille en vue d'une fin plus éloignée ; la femme agit davantage sous l'impulsion du moment ; le premier a par conséquent plus d'efforts à faire et de difficultés à vaincre ; la femme au contraire se sent toujours plus à l'aise ; l'esprit de l'un se fatigue, il semble que celui de l'autre n'ait jamais besoin de repos.

La femme a toujours mille choses dans la tête ; l'homme est plus capable de se consacrer tout entier à la poursuite d'un but difficile ; si le génie suppose,

comme on l'a dit, une longue patience, il n'est pas étonnant qu'il y atteigne plus souvent.

En somme, tout contribue à donner à la femme plus de vivacité, plus de disposition à changer et notamment à se mouvoir. Il est rare qu'un homme se fasse remarquer par sa grâce ; une femme qui n'est pas gracieuse est une exception.

Afféterie. — Une autre cause qui empêche bien des gens d'être gracieux, c'est le désir de l'être. La grâce est comme l'esprit :

Celle qu'on veut avoir gâte celle qu'on a.

Rien ne ralentit nos mouvements comme d'y faire attention. Du moment où nous faisons en sorte que chaque moment d'un geste soit un effet de la volonté, le plus simple devient embarrassant et il en résulte de l'hésitation. La nature a une marche plus assurée, et elle est d'ailleurs, dans sa variété, d'une richesse à laquelle notre imagination ne pourrait jamais s'élever. L'affectation (affecterie) ou afféterie se donne beaucoup de peine pour faire mal ce que l'instinct aurait fait mille fois mieux ; celui-ci produit le naturel, elle n'enfante que le *maniéré*, c'est-à-dire la répétition de moins en moins agréable, et à la fin monotone et fatigante, des mêmes agréments. L'homme ne peut arriver à connaître toutes les formes possibles de

la grâce, il réussit à peine à en saisir complétement quelques-unes ; s'il veut par conséquent ne se mouvoir que d'après ses idées, et ne produire que les mouvements gracieux dont il est venu à bout d'avoir une conception nette, il sera obligé de se renfermer dans un petit nombre de gestes qu'il reproduira à satiété.

L'affectation et le maniéré sont très-communs, et même presque inévitables, dans les arts de dessin ; car la grâce que le peintre ou le sculpteur prêtent à leurs figures résulte toujours d'une intention ; quand l'artiste a été assez heureux pour découvrir une attitude gracieuse, il s'y tient par la difficulté d'en trouver d'autres, et on la retrouve dans toutes ses œuvres. N'a-t-on pas reproché de l'afféterie aux poses du Parmesan, aux mains du Corrége, et même aux têtes de Léonard de Vinci (1) ? Quand on cherche à se rendre compte de ce caractère particulier qu'on trouve dans toutes les œuvres de Mignard, et auquel on a donné le nom de *mignardise*, on s'aperçoit qu'il consiste dans la même expression qu'on rencontre dans toutes ses physionomies. Elles respirent toutes un certain air de contentement, je dirai presque de

(1) « Léonard de Vinci fut si gracieux dans ses airs de tête qu'il touche presque à l'afféterie (*Quatremère de Quincy*, Vie de Raphaël). »

volupté et de béatitude, qui, se reproduisant, le plus souvent sans motif, dans tous ses personnages, finit par causer de la fatigue. On pourrait définir la mignardise un abus du sourire, de ce qu'il y a de plus gracieux, de plus vivant et de plus expressif dans la figure humaine. Cette ressemblance de toutes ses conceptions est un travers que Mignard partage avec un grand nombre d'artistes. On a dit quelquefois, en plaisantant, que, pour devenir un grand peintre, il fallait faire toujours le même tableau; cela est malheureusement vrai à un double point de vue : vrai comme conseil de l'ambition et en vue de la popularité; car la foule ne commence réellement à faire attention à une idée que lorsqu'on la lui a offerte à satiété. Mais cela est vrai encore comme énonciation d'un fait involontaire : comme il n'y a point d'art où l'on prenne plus facilement, que dans les arts de dessin, l'habitude de copier, les artistes finissent par s'imiter les uns les autres et par imiter leurs propres productions, et il n'y a point d'art non plus où l'élève ressemble plus au maître et se ressemble plus à lui-même. Il n'y avait rien de plus charmant que le premier tableau d'Hamon; ceux qui sont venus ensuite ont été trouvés plein d'afféterie; ceux qu'il nous donne aujourd'hui sont fastidieux.

Dans la sphère de cette unité où elle doit se ren-

fermer, la véritable grâce vit de caprices; elle ne peut supporter les chaînes de notre volonté, et c'est la détruire que vouloir la soumettre même aux conceptions de notre imagination. Il faut se faire des idées de la grâce d'après ce qui est gracieux, et non chercher à être gracieux d'après les idées que nous avons de la grâce :

On l'oublie, elle vient; on la cherche, elle fuit.
C'est la nymphe échappant au berger qui la suit,
Et qu'un doux repentir ramène plus charmante.
Sa négligence plait et son désordre enchante (1).

La seule crainte de paraître gauche suffit pour nous rendre tels, parce que cette préoccupation gêne nos mouvements. Les femmes les plus gracieuses sont souvent celles qui cherchent le moins à l'être. L'afféterie d'ailleurs expose au ridicule, parce qu'il est naturel de se moquer des gens qui n'atteignent pas le but qu'ils se proposent. Elle suppose aussi un certain degré de sottise; car les gens raisonnables se préoccupent moins de la forme de leurs gestes, que de leur sens et de leur valeur; ils songent à agir, et laissent à la nature le soin d'embellir leurs mouvements. La Bruyère remarque avec raison que « l'affectation dans le geste, dans le parler et dans les manières, est souvent une suite de l'oisiveté et de l'indifférence, et

(1) Delille, *l'Imagination*, ch. 3.

qu'un grand attachement ou de sérieuses affaires jettent l'homme dans son naturel. »

Il faut donc avoir sur la grâce des idées bien peu exactes pour s'imaginer qu'il est possible de l'enseigner au moyen de certains préceptes, et de l'acquérir avec de l'attention et de l'exercice. Hogarth avait trouvé une singulière recette pour en donner à tout le monde : « Je vais exposer, dit-il, une méthode originale, mais peut-être fort utile, pour acquérir l'habitude de se mouvoir dans les lignes de la grâce et de la beauté. Quand on trace sur une surface plane une ligne ondoyante, on voit que le bras et la main se meuvent dans une direction agréable; mais si l'on trace la même espèce de ligne sur une corniche d'un ou deux pieds de large, la main se mouvra dans une direction plus belle encore, qu'on distingue par le nom de gracieuse; et suivant la quantité qu'on donnera à ces lignes, la grandeur se trouvera jointe à la grâce, et le mouvement sera plus ou moins noble. On peut faire en tous temps et en tous lieux les mouvements gracieux dont il est ici question; et, par de fréquentes répétitions, on les rendra familiers aux membres qu'on exercera ainsi; de manière qu'ils deviendront, pour ainsi dire, naturels et faciles (1). »

(1) *Analyse de la beauté*, ch. 17.

Toute cette doctrine repose sur la pétition de principe que la grâce ne peut avoir qu'une seule forme, la ligne serpentine. Mais la grâce a réellement des milliers de formes, et la ligne serpentine, quand elle est prolongée, est loin d'être des meilleures, car elle se répète elle-même et manque par conséquent de variété. Une personne qui se conformerait aux recommandations d'Hogarth ne pourrait acquérir que l'habitude d'un seul mouvement médiocrement gracieux, qui, si elle le transportait partout, fatiguerait par la monotonie; elle deviendrait par conséquent maniérée. Il n'y a qu'un seul moyen de donner ou plutôt de rendre de la grâce aux personnes qui n'en ont pas; c'est de supprimer les causes qui l'empêchent de se développer; car la grâce est naturelle, et il lui suffit, pour se manifester, de ne pas rencontrer d'obstacles. Ceux qui ont la prétention d'enseigner directement la grâce ressemblent à ces mères de famille qui pensent qu'elles redresseront leurs enfants affaiblis en leur disant continuellement de se tenir droits, et qui, au lieu de les fatiguer par ces recommandations inutiles, devraient veiller à fortifier leur constitution par un régime convenable.

Les esprits superficiels se trompent sur la cause des phénomènes, ils font dépendre de la volonté ce qui ne relève que de la nature, et ils font appel à

l'une quand il faudrait recourir à l'autre. Si le manque de grâce a pour cause une mauvaise conformation, il faut rétablir la santé. La gymnastique pourrait être utile, si elle n'avait l'inconvénient de développer certains muscles aux dépens des autres; la nourriture a plus souvent une influence salutaire; si le mal est incurable, il faut en prendre son parti et chercher à racheter ce défaut par d'autres charmes et d'autres qualités aimables. S'il a au contraire pour cause de la timidité, de la nonchalance, de l'affectation, c'est à la raison qu'il faut faire appel, et la grâce reparaît, à mesure que les imperfections morales se corrigent.

Lord Chesterfield, pour avoir, pendant trente années, recommandé à son fils sur tous les tons de faire la plus grande attention à ses manières, ne réussit qu'à en faire un homme d'une gaucherie remarquable, et précisément contraire à l'idéal qu'il lui avait continuellement présenté. Je n'ai jamais compris comment ces lettres, dont les idées avaient été si complétement réfutées par les résultats mêmes qu'elles produisirent, avaient pu obtenir une si grande célébrité. Elles ne peuvent servir qu'à faire ressortir tout ce qu'il y a d'étroit et de superficiel dans l'éducation du grand monde, et il semble que l'illustre lord ait voulu mettre sérieusement en pratique ce que Voltaire devait

tourner en ridicule dans son joli conte de *Jeannot et Colin.* « Lisez Homère et Horace, écrit-il à son fils, lorsque vous n'avez rien d'autre à faire. Mais suivez les leçons de Marcel (*le fameux maître de danse*) avec grande application ! » Et ailleurs : « Soignez votre manière de vous habiller, qu'elle ait du *brillant!* je ne veux point dire par une surcharge d'or et d'argent, mais par le goût et par la mode. Les femmes l'aiment et l'exigent; elles croient que c'est une attention qui leur est due : mais, de l'autre côté, si vos mouvements et votre démarche manquent de grâce, de gentillesse et de naturel, vos beaux habits ne serviront qu'à faire ressortir davantage votre gaucherie. *Si vous voulez observer ce que les gens du plus grand monde (of the first fashion) font avec leurs bras et leurs jambes, leurs têtes et leurs corps, vous vous soumettrez à certaines règles convenables de mouvement....* Il y a des femmes de condition d'un certain âge, qui, ayant toujours vécu dans le grand monde, et ayant eu peut-être quelques galanteries, joignant à cela l'expérience de vingt-cinq ou trente ans, forment un jeune homme mieux que toutes les règles qu'on peut lui donner. Ces femmes, ayant perdu leur plus grand éclat, sont extrêmement flattées des moindres attentions d'un jeune homme; et elles lui indiqueront ces *manières* et ces *attentions* qui leur plaisaient et les

séduisaient, quand elles étaient dans toute leur jeunesse et leur beauté. Partout où vous êtes, liez-vous avec quelques-unes de ces femmes... Les manières sont tout en toutes choses; ce n'est que par les manières que vous pouvez plaire et par conséquent vous élever. Marcel peut vous être d'un plus grand secours qu'Aristote (1). » Toutes les autres lettres sont écrites sur le même ton.

Il est vraiment singulier que dans l'éducation, non-seulement à l'égard des manières, mais pour toutes les qualités, on aime mieux en général prendre une voie détournée que suivre celle de la nature. Au lieu de chercher à donner aux individus la matière et les conditions d'une capacité, de telle façon que celle-ci s'ensuive nécessairement, on s'efforce de la donner immédiatement elle-même et d'atteindre la fin sans passer par les moyens. On nous apprend à vivre comme on nous apprendrait un rôle de comédie; on veut nous donner toutes sortes de bonnes qualités sans en mettre en nous les causes. Peu importe que nous soyons parfaits, pourvu que nous ayons l'air de l'être. Dans notre éducation intellectuelle, on nous habitue à bien écrire avant de nous exercer à penser, et l'on espère qu'à force d'associer des mots et de reproduire

(1) Lettres 201, 213, 247, etc.

les expressions d'autrui, nous arriverons à écrire sans penser tout aussi bien que si nous pensions: de là toute une littérature qui sent le collége, d'innombrables livres composés sans but et souvent sans avoir rien à dire. En morale, nous jugeons les hommes, non d'après leur valeur réelle et le degré de développement de leurs facultés, première condition de la vertu, mais d'après la plus ou moins grande conformité de leurs mœurs avec les usages reçus. Toute imitation est une méthode vicieuse, moins encore en vue des produits que dans le véritable intérêt du producteur. Il faut arriver aux mêmes résultats qu'un homme distingué, non en copiant ses actes, mais spontanément et en passant par le même chemin que lui. Malheureusement dans le monde on estime l'air du mérite à l'égal du mérite lui-même. Pour en revenir à la grâce, quand il s'agit de la donner à des individus qui n'en ont pas, au lieu de recourir à une hygiène convenable pour favoriser le développement harmonieux et complet de toutes les parties de leur corps, et de corriger par la culture intellectuelle les défauts intérieurs qui servent d'obstacles à leurs mouvements, on aime mieux leur proposer certains modèles. Mais ici l'imitation est trop difficile et ne peut produire que des fruits imparfaits. On commence par être guindé et l'on finit par rester maniéré. Dans l'at-

tention à reproduire les manières des autres, il y a d'abord de la gêne et un certain effort, et, quand nous arrivons à faire les mêmes gestes par habitude, il se trouve que nous n'avons acquis que quelques-unes seulement des formes de la grâce, tandis que des milliers d'autres nous sont encore inconnues. On ne devrait jamais donner aux hommes qu'un seul conseil, celui d'être ce qu'ils doivent être et de paraître ce qu'ils sont. « Le désir de paraître habile empêche souvent de le devenir (La Rochefoucauld). »

A ces différentes causes qui contribuent à empêcher ou à gêner nos mouvements, il faut en ajouter une dernière, qui se rapporte particulièrement aux gestes expressifs. Ces gestes constituent une espèce de langage, le langage d'action, qui, lorsqu'il n'ajoute rien au langage parlé et ne sert pas à le compléter, forme double emploi avec lui, et devient par conséquent inutile. Le geste donne souvent plus de force à l'expression de nos pensées, il attire davantage l'attention sur certains objets; il y a aussi des nuances de sentiments et d'émotions qui se traduisent plus complétement avec des mouvements qu'avec des mots. Dans ces cas il est naturel de recourir au langage d'action. Mais, d'un autre côté, il y a un grand nombre de cas où le langage parlé est très-suffisant pour rendre

toute la pensée, et il est bon alors de s'abstenir d'un second moyen qui, en divisant l'attention sur deux espèces de signes, les affaiblirait l'une et l'autre. On peut poser en règle que plus un homme parle avec précision et avec facilité, moins il est porté à gesticuler. Quand au contraire il sent son impuissance à se faire comprendre, tout son corps s'anime pour suppléer à l'insuffisance de ses paroles. Si l'on veut en avoir la preuve, on n'a qu'à observer ce qui se passe quand quelqu'un nous parle de loin, de sorte que nous ne puissions l'entendre, ou quand un étranger s'efforce de s'exprimer dans notre langue, qu'il ne possède que d'une manière imparfaite. Un habile orateur, un acteur accompli, n'emploient jamais un geste qui n'ait aucune utilité : il en est qu'ils doivent absolument s'interdire et laisser aux sourds-muets. « Pour exprimer qu'une personne est malade, dit Quintilien, la main peut contrefaire le médecin qui lui tâte le pouls; ou, pour exprimer que telle autre sait la musique, elle peut disposer ses doigts à la manière de ceux qui jouent de la lyre. Mais l'orateur ne saurait trop fuir ce genre d'imitation, qui ne convient qu'à un pantomime, et c'est au sens bien plus qu'aux paroles qu'il doit conformer son geste; ce que font même les acteurs qui mettent quelque gravité dans leur jeu. Si donc il est permis à un orateur de tourner la main

vers soi quand il parle de lui-même, ou de la diriger vers celui qu'il veut désigner, et de se livrer à d'autres gestes semblables ; d'un autre côté, on ne peut souffrir qu'il copie certaines attitudes, et qu'il mette en action tout ce qu'il dit. »

Enfin je ne puis terminer cette énumération des restrictions que peut subir la sphère de la grâce sans dire quelques mots du costume qui, sans supprimer la grâce du corps humain, la dérobe du moins en partie à nos yeux, et qui, de même qu'il substitue à la beauté humaine ses propres ornements, remplace le charme de nos mouvements par celui de ses plis. Je ne veux point dire du mal de l'habitude de se vêtir, chose que je crois fort nécessaire ; je ne prétends pas non plus trancher cette grave question de savoir si l'usage de s'habiller vient de la honte d'être nu, ou si c'est la honte de paraître nu qui vient de l'usage de s'habiller. Mais il est certain que le goût moderne, s'il était un peu plus sensible à la beauté, aurait à se plaindre de nos modes, et qu'il n'est nullement nécessaire de dissimuler, autant que nous le faisons, et notre conformation et nos mouvements. Ce qu'il y a de plus regrettable, c'est que cet inconvénient est loin d'être toujours compensé par le choix d'un costume gracieux pour son propre compte ! Mais les reproches qu'on peut adresser aux formes du nôtre ont trop de

banalité pour que je veuille les répéter ici. Je ferai seulement observer que, si l'on voulait avoir une preuve du faible degré auquel le goût du beau se trouve développé chez nous, il suffirait de citer ces modes de vêtements adoptées par le consentement esthétique des grandes nations modernes. L'art même s'est attaché à les reproduire : pour certains peintres, une large robe de satin ou de velours est devenue, à elle seule, le thème d'un tableau; et quelques Hollandais, comme Miéris et Terburg, ont tellement excellé dans ce genre particulier de *natures mortes,* qu'ils se sont fait surnommer des *peintres de modes*. Quant à des artistes d'un goût plus élevé, et qui, ne trouvant pas assez intéressant de n'avoir à représenter que des étoffes raides et pesantes, veulent en revenir à la nature, ils ne savent où aller l'étudier et se composer une idée de la beauté humaine. Ils sont obligés de recourir aux œuvres de leurs devançiers, et à copier ce qui n'est peut-être déjà que la copie d'une copie. Que serait devenu l'art moderne, si nous n'avions les antiques? Mais des œuvres plastiques ne vivent pas, et les peintres, les sculpteurs ont besoin d'observer la vie elle-même pour pouvoir en réveiller l'idée, de suivre la grâce dans toutes ses évolutions. Il est déplorable d'avoir souvent à entendre dire que les mœurs ont fait aux artistes une condition si dure que la débau-

che est presque pour eux une école indispensable. Par contre-coup le titre d'artiste en est venu à servir communément d'excuse à des excès qui n'ont pas toujours l'intérêt de l'art pour mobile, et ce qui a été une triste nécessité pour le maître est souvent le seul côté par lequel les disciples s'empressent de lui ressembler.

Je puis résumer tout ce chapitre en disant que ce qui cause le mouvement ne cause pas la grâce, et lui donne seulement une matière à embellir; mais que, d'un autre côté, tout ce qui nous empêche de nous mouvoir nous ôte le moyen d'être gracieux. La grâce a pour empire tout le champ qui reste libre dans les limites que je viens d'indiquer. Elle n'est pas attachée à la vertu, car on peut la mettre dans une mauvaise action tout aussi bien que dans une bonne. C'est, comme la beauté, une perfection physique, qui n'exclut pas des imperfections morales. Nous n'en sommes pas absolument responsables; car elle dépend de nous dans la même mesure seulement que le développement parfait de notre organisation corporelle, et échappe par conséquent en grande partie à notre volonté : une constitution viciée dès la naissance, une éducation mal dirigée, de mauvaises conditions hygiéniques, les travaux auxquels l'homme peut être condamné par la nécessité, une grave maladie, sont

autant de causes qui peuvent nous en rendre incapables pour toujours. Il faut donc la classer parmi ces éléments du bonheur qui sont un bien, mais qui ne sont pas un mérite.

V.

Il n'a été question, jusqu'à présent, que de la grâce qui est présentée par les objets extérieurs, c'est-à-dire de celle dont les éléments sont fournis à l'imagination par la mémoire, et en dernière analyse par les sens. Mais, de même que j'ai distingué plus haut deux espèces de mouvements, le mouvement réel et le mouvement imaginé, je puis, après cette grâce dont je viens de parler, montrer qu'il y en a une autre, dont les éléments sont élaborés et choisis par la pensée, et constituent, dans l'imagination, un ensemble qui ne correspond pas rigoureusement à certains phénomènes extérieurs. C'est ainsi que nous prêtons de la grâce aux personnages de nos conceptions poétiques; que, nous représentant une personne absente dans une action quelconque, nous nous la figurons l'accomplissant avec grâce; qu'apprenant qu'une personne a exécuté tel mouvement dont nous n'avons pu percevoir les moments successifs, nous nous imaginons ces diffé-

rents moments dans un tel rapport, qu'il en résulte une conception gracieuse ; et qu'enfin, voyant quelqu'un dans un état de repos, nous sommes conduits par différentes circonstances à nous faire une idée des différents mouvements qui ont précédé cet état, ce qui explique la grâce de l'attitude. Cette espèce de grâce n'est pas dans les objets, nous la leur attribuons; elle vient moins d'eux que de nous-mêmes. C'est d'ailleurs la seule différence qu'il y ait entre elle et la grâce réelle; elle est soumise aux mêmes lois, mais elle a une source particulière. De même que, dans la réalité, la grâce ne peut se rencontrer avec l'effort, la gêne, les difformités, la timidité, la gravité, etc., de même il est impossible de l'attribuer à nos conceptions de personnages malades, contrefaits, gauches, etc. Une fois présente à notre esprit, la grâce imaginée produit sur notre sensibilité absolument la même impression que la grâce réelle.

J'ai donc seulement à expliquer ici ce qui peut déterminer notre imagination à se former des conceptions gracieuses, ou, en d'autres termes, à donner de la grâce à l'idée que nous avons d'un objet. Développer cette question d'une manière complète, ce serait faire toute une théorie de l'imagination et de l'association des idées. Cela me mènerait trop loin, et je dois me borner à présenter quelques conclusions.

J'appelle *idée* tout objet de l'imagination. Une idée peut être composée de plusieurs autres idées ; elle est toujours ou la représentation d'un objet extérieur absent, ou la présentation d'un tout composé de parties qui sont elles-mêmes des représentations d'objets extérieurs. Ainsi l'imagination ne peut offrir proprement des créations, mais seulement des combinaisons nouvelles, et des êtres qui, tout en étant formés d'éléments empruntés au monde réel, peuvent cependant, dans leur ensemble, différer beaucoup de ceux qui s'offrent à nos sens.

Il n'y a point, pour moi, d'idée du beau ni d'idée du gracieux, dans le sens absolu ; il n'y a, dans la réalité ou en idée, que de belles choses ou des mouvements gracieux. Nous ne pouvons connaître (percevoir ou concevoir) que des individualités douées de certaines qualités ; or la beauté et la grâce ne sont pas des êtres réels, mais seulement des qualités de ces êtres, et il est impossible par conséquent de nous les représenter en elles-mêmes, en dehors de tout individu. Essayez de vous faire une idée de la beauté : si vous songez à la beauté humaine, celle du cheval ne pourra entrer dans votre conception, et vous arrivez toujours à vous figurer un objet individuel, un corps particulier, le plus beau peut-être que votre imagination soit capable de composer, mais qui, au

lieu d'être la beauté elle-même, ne sera jamais qu'un bel objet, comme il y en a mille autres possibles. De même si vous cherchez à vous figurer la grâce, vous ne pouvez vous représenter qu'un mouvement gracieux, exclusif de tous les autres mouvements gracieux. Les mots *beau*, *gracieux*, etc., ne sont que des *noms*, servant à désigner tous les objets qui offrent un caractère commun, celui d'éveiller en nous un sentiment particulier. Une étude profonde des lois du langage pourrait seule lever toutes les difficultés qui obscurcissent la théorie des idées, et l'on a tort aujourd'hui de traiter dédaigneusement les admirables observations que les Nominalistes du moyen âge nous ont laissées sur ce point.

L'imagination vit de réminiscences. Pour me renfermer dans ce qui se rapporte à la grâce, la mémoire conserve en chacun de nous les mouvements qui nous ont causé du plaisir, et il est par conséquent possible de se les rappeler; ce souvenir est d'autant plus vif, que le mouvement était plus gracieux et a affecté plus fortement notre sensibilité. En appliquant ces mêmes mouvements aux objets de ses conceptions, l'imagination est toujours en état de leur prêter de la grâce; elle se représente son objet dans ces mêmes successions de déplacements qui nous ont paru agréables dans les objets réels. Et c'est une opération

qu'elle exécute, tantôt librement, tantôt nécessairement.

Elle l'exécute librement toutes les fois qu'elle *veut* se former une conception gracieuse. C'est ce qui arrive dans le cas de composition artistique ou poétique. Quand nous avons besoin d'une fiction gracieuse, nous prenons dans nos souvenirs les mouvements qui conviennent le mieux à notre but, et nous les faisons entrer dans notre conception. Il y a ici une difficulté qui a de tout temps embarrassé les critiques et les philosophes; ils se sont demandé ce qui nous guidait dans notre choix parmi les données des sens que la mémoire a conservées; et ils n'ont pas trouvé de meilleur moyen d'expliquer la préférence que nous donnons à une forme, que de supposer en nous un type inné de beauté ou de grâce auquel l'imagination s'efforcerait de se conformer. Mais il n'y a rien d'inné dans l'homme que ses facultés. Ce qui dirige l'imagination, ce n'est pas autre chose que la sensibilité ou le goût. Nous voulons produire une œuvre gracieuse : nos facultés n'ont qu'à élaborer un tout qui éveille en nous le sentiment du gracieux, et quand l'imagination de l'artiste a à choisir entre plusieurs matériaux, au lieu de consulter un modèle qui est une chimère des métaphysiciens, elle s'attache tout simplement à ce qui produit sur notre sensibilité

l'impression qu'elle se propose de produire sur celle des autres.

Il en est à peu près de même du soin que l'imagination d'un amant met à orner sa maîtresse absente des charmes qu'elle n'a peut-être pas, et qu'il souhaiterait qu'elle eût. C'est un effet de l'amour, de désirer que la personne aimée soit aussi aimable que possible, et de se la figurer, tant que la réalité n'est pas là pour nous contredire, telle qu'on l'a désirée. Parmi tout ce que nous connaissons de plus aimable, nous choisissons de quoi l'embellir, jusqu'à ce qu'une déception plus ou moins cruelle vienne détruire notre illusion. Le proverbe : *Hors des yeux*, *hors du cœur*, n'est applicable qu'aux relations banales du monde; mais quand on a aimé véritablement une personne et qu'on espère la revoir un jour, la séparation ne sert qu'à fortifier la passion, à moins qu'une passion plus violente encore ne vienne nous distraire. Nous nous faisons une idée de la femme que nous aimons et nous l'avons toujours avec nous ; nous l'associons à tous nos actes, nous lui faisons faire tout ce que nous voulons, et nous trouvons dans cette image une docilité qu'il serait peut-être difficile d'obtenir de l'original. L'entente devient plus parfaite de jour en jour et aucun nuage ne peut troubler l'intimité. A toutes les actions que nous prêtons à l'objet de notre

amour, nous attachons toute la grâce que nous sommes capables de concevoir ; nous lui fournissons nous-mêmes de quoi nous faire perdre la raison. Quant aux défauts, on se garde bien d'y songer, on finit par les oublier et à leur place on met des perfections. Après six mois d'absence une maîtresse a bien changé dans notre esprit, et, s'il arrive alors de la revoir, on ne la reconnaît plus, on s'étonne, ce n'est plus elle que l'on aimait.

Pour aimer de la sorte, il faut avoir de l'imagination et de la sensibilité, il faut, pour ainsi dire, être poëte. Le vulgaire n'aime ni pour les mêmes raisons ni de la même manière : il aime, à l'égard de toutes choses, ce dont il a besoin ; loin de prêter aux autres des perfections qu'ils n'ont pas, il n'est pas même capable de sentir toutes celles dont ils sont doués.

Tels sont les principaux cas où nous imaginons librement des objets gracieux. Il est d'autres circonstances où nous sommes forcés de le faire. Quand nous rencontrons quelque part, non la grâce elle-même, mais les signes de la grâce, nous sommes forcés de nous la représenter. Le signe suggère nécessairement la chose signifiée. Quand nous apprenons qu'une personne a fait un mouvement et que nous savons d'ailleurs que cette personne est gracieuse, nous sommes obligés, du moment où nous voulons

nous représenter ce mouvement, de le concevoir gracieux. Il en est de même quand nous apprenons que quelqu'un a été charmé par un geste, qu'un homme, par exemple, s'est épris d'une femme à cause de ses manières ; cet effet devient un signe de la grâce et nous devons concevoir cette personne gracieuse. La poésie n'éveille pas autrement l'idée des mouvements agréables. J'aurai à en dire quelques mots dans la dernière partie de ce livre.

Quand un objet est en repos et qu'en même temps certains signes nous font penser à une autre position qu'il occupait auparavant, notre imagination est déterminée à se représenter le mouvement qui l'a fait passer de cet état à l'autre. Elle peut alors, en attribuant de la grâce à ce mouvement, saisir l'occasion de se donner le plaisir du gracieux; souvent aussi elle est forcée de le faire, quand, par exemple, nous savons d'ailleurs que l'objet est gracieux. Pour peu que l'objet suggère l'idée d'un déplacement passé ou seulement possible, et que notre imagination soit bien disposée en sa faveur, une conception se présente immédiatement à notre esprit, qui éveille en nous le sentiment du gracieux à un degré bien plus vif peut-être que n'aurait fait le mouvement réel et extérieur. La grâce des attitudes ou, pour parler plus rigoureusement, la suggestion de la grâce par les signes d'un

état antérieur, joue un grand rôle dans la peinture et la sculpture, qui, ne pouvant disposer que de matériaux immobiles, ne peuvent présenter la grâce directement et en elle-même.

Cette loi de suggestion sert aussi à expliquer la grâce des draperies. Les plis éveillent l'idée d'une position passée et nous apprennent que l'étoffe a cédé à l'action de la pesanteur ou a été remuée par une force quelconque. Cela fournit le moyen de mettre de la grâce dans le costume, surtout quand les vêtements sont amples et souples, de manière à former des plis nombreux.

Les plis peuvent faire penser non-seulement au mouvement des draperies elles-mêmes, mais aussi à ceux des membres ou des objets qu'elles recouvrent. Ils peuvent faire connaître qu'un bras, avant d'avoir la position qu'il occupe actuellement, était levé, plié, étendu, abaissé, etc. Les vêtements sont donc un moyen de suggérer la grâce de la personne, souvent même la grâce que cette personne n'a pas. Il ne faut pour cela qu'une imagination vive et capable de s'exercer sous les voiles.

Il ne faut pas confondre avec la grâce des attitudes ou des draperies un autre charme qu'elles peuvent présenter et qui résulte de la disposition respective des membres ou des plis. Ces derniers peuvent être

arrangés de manière qu'il y ait entre eux une certaine correspondance, de l'ordre, de la symétrie. Dans un groupe les membres d'un personnage peuvent devenir les pendants de ceux d'un autre : il en résulte une espèce d'unité architectonique dont l'agrément appartient non pas à la grâce, mais à la beauté proprement dite.

VI.

Je viens d'établir qu'on éprouve quelquefois le sentiment du gracieux devant des objets qui ne présentent pas directement et actuellement de la grâce; il me reste à montrer qu'on peut, d'un autre côté, ne pas éprouver ce même sentiment devant ce qui est réellement gracieux. Je n'ai qu'à faire ici, comme je l'ai faite ailleurs à l'égard du sentiment du risible, l'application des lois générales de l'esthétique. (Cf. *Causes du rire*, ch. VI.)

Pour que nous sentions la grâce d'un objet, il faut que nous y fassions attention. Si un autre sentiment nous occupe, il n'y a plus de place pour celui du gracieux. Sommes-nous absorbés par la signification d'un geste et par ce qu'il a pour fin d'exprimer, le charme qu'il a par lui-même nous échappe nécessairement. Les femmes coquettes savent trop bien que c'est dans les choses les plus insignifiantes que leur grâce se

montre le mieux et produit le plus d'effet; leur triomphe, c'est la causerie légère et banale, dont tout le prix vient des manières qu'elles y mettent; aussi, toutes les fois qu'elles peuvent compter sur leur extérieur pour plaire, prennent-elles soin que la conversation ne s'élève pas trop haut et qu'un intérêt puissant ne les fasse pas oublier elles-mêmes.

Pour la même raison, un objet ne peut causer le sentiment de la grâce quand il éveille en nous, par d'autres qualités, un sentiment plus violent. Un geste qui nous paraît ridicule ne peut en même temps nous paraître gracieux. L'orateur dont l'action n'est pas en accord avec les pensées, ne réussit qu'à nous divertir par ses grimaces, même dans le cas où ses gestes, en dehors de leur signification, auraient toute la beauté possible. S'il paraît, suivant l'expression d'Hamlet, *scier l'air avec la main,* il nous fait toujours rire, même quand il le scierait avec grâce. Il vaut mieux ne pas se mouvoir que de se mouvoir mal à propos; et ceux qui se préparent à parler en public feront bien de méditer ces vers d'un poëte du dix-septième siècle, le satirique Sanlecque, à peu près oublié aujourd'hui :

Surtout n'imitez pas cet homme ridicule
Dont le bras nonchalant fait toujours le pendule.
Au travers de vos doigts ne vous faites point voir,

Et ne nous prêchez pas comme on cause au parloir.
Chez les nouveaux acteurs c'est un geste à la mode
Que de nager au bout de chaque période.
Chez d'autres apprentis l'on passe pour galant
Lorsqu'on écrit en l'air et qu'on peint en parlant.
L'un semble d'une main encenser l'assemblée;
L'autre à ses doigts crochus paroit avoir l'onglée;
Celui-ci prend plaisir à montrer ses bras nus,
Celui-là fait semblant de compter ses écus;
Ici ce bras manchot jamais ne se déploie,
Là ces doigts écartés font une patte d'oie.
Souvent, charmé du sens dont mes discours sont pleins,
Je m'applaudis moi-même et fais claquer mes mains.
Souvent je ne veux point que ma phrase finisse
A moins que pour signal je ne frappe ma cuisse.
Tantôt, quand mon esprit n'imagine plus rien,
J'enfonce mon bonnet qui tenait déjà bien.
Quelquefois, en poussant une voix de tonnerre,
Je fais le timbalier sur les bords de ma chaire (1).

Pour la même raison encore, les gestes lascifs ou indécents ne peuvent être gracieux; ils causent en nous un trouble qui ne nous permet pas de nous livrer à un sentiment purement spéculatif. Dans ces mouvements la grâce devient inutile et l'on ne s'aperçoit guère de son absence. Telles sont, par exemple, ces danses des Orientaux, dans lesquelles une femme répète, jusqu'à donner le vertige, les mouvements les plus érotiques; si l'on en écarte ce qu'elles ont de séduisant pour les sens, on n'y trouve plus, au lieu de

(1) *Satire contre les mauvais gestes des prédicateurs.*

grâce, qu'une insupportable monotonie. J'ai déjà dit plus haut que la même raison, jointe à la recherche de la bizarrerie, empêchait le *cancan* d'être gracieux.

La grâce cesse de nous affecter agréablement quand elle se répète. Un mouvement qui nous paraît gracieux la première fois que nous le voyons, nous laisse indifférents quand il s'est reproduit quatre ou cinq fois, et, si nous n'étions pas libres d'en détourner notre attention, finirait par causer en nous le sentiment pénible de la fatigue. Voilà pourquoi le *maniéré* déplaît : car c'est une répétition continuelle des mêmes agréments. L'ennui, personne ne l'ignore, naît de l'uniformité, et la lassitude, de la monotonie. Le mouvement régulier de l'univers, qui éveille en nous le sentiment du sublime, quand nous cherchons à en sonder les causes, n'attire pas même, en dehors de la science, l'attention des hommes :

Voyez de l'univers la pompe monotone !
Toujours l'été brûlant fait place au doux automne;
Toujours, après l'hiver, vient le printemps; toujours
Les jours suivent les nuits, les nuits suivent les jours.
Les cieux même, au milieu de leurs pompeux spectacles,
Aux yeux désenchantés ont perdu leurs miracles (1).

L'écureuil, qui court toujours sans avancer dans sa cage tournante, finit, malgré sa vivacité, par nous

(1) Delille, *l'Imagination*.

étourdir; on peut en dire autant de ces chevaux de cirque que nos yeux sont trop longtemps obligés de suivre dans une même courbe.

La grâce nous déplaît quelquefois dans un objet de haine. Quand nous avons pris quelqu'un en aversion, nous lui souhaitons du mal et sommes désagréablement affectés quand nous nous trouvons forcés de reconnaître en lui quelque chose de bien. En même temps que cet objet éveille en nous le sentiment du gracieux, nous sentons qu'un de nos désirs est contrarié, et une peine morale vient corrompre le plaisir de l'imagination.

La faiblesse de nos facultés peut nous empêcher de sentir la grâce. Quand un homme est incapable d'embrasser dans une seule conception un grand nombre d'éléments en distinguant leurs rapports, toute beauté, en général, est perdue pour lui, et en particulier la beauté de mouvement. Cela peut venir d'un défaut de l'entendement, qui n'aperçoit pas les rapports, ou d'un développement imparfait de l'imagination, qui ne peut représenter un tout compliqué ou du moins le représenter assez vivement. D'autres ne viennent à bout de ces opérations qu'avec effort, et l'on sait que l'exercice libre et facile de nos facultés est la condition de tout sentiment de plaisir. Il y a des gens grossiers qui n'ont jamais connu les sentiments du

beau et du gracieux; ils ne peuvent rien comprendre à l'amour et à toutes les passions qui, chez les autres, en sont les conséquences, et ils sont portés à les tourner en ridicule. Ils entendent dire qu'une personne est charmante; ils la regardent à leur tour, et ne se sentent pas charmés. Ils en concluent que les autres sont faits autrement qu'eux; et, comme on est toujours loin de supposer qu'on puisse manquer de quelque faculté, ils pensent volontiers que ce sont les autres qui ont quelque chose de trop.

Pour ces gens-là, il n'y a qu'une seule ressource, c'est de juger la grâce au lieu de la sentir. Ils ont peut-être assez d'intelligence pour reconnaître que les autres hommes attachent le mot grâce à certaines formes de mouvement; et, quoique ces formes n'affectent pas leur sensibilité d'une manière particulière, ils réussissent à en faire la différence; quand ils viennent à les rencontrer, ils leur appliquent le même nom, et parlent ainsi la même langue que les hommes sensibles, sans pourtant que les mêmes expressions désignent chez eux les mêmes états de l'âme. Pour les gens de goût, le mot grâce signifie quelque chose qui les charme, une cause de plaisir; pour les autres, c'est une manière particulière de se mouvoir, et rien de plus.

Cette observation serait applicable à la beauté. Les mêmes gens la reconnaissent, non au sentiment qu'elle

leur inspire, mais à une correction particulière et à une certaine régularité qu'ils aperçoivent dans un objet. Ils ont appris que, pour être belle, une chose doit être conforme à certaines lois, présenter certains caractères, et là où ils trouvent ces conditions remplies, ils affirment l'existence de la beauté. Ce n'est là qu'un pis-aller qui cache une véritable imperfection ; ce défaut se fortifie surtout par l'habitude de mettre sous chaque mot une qualité extérieure et objective et de considérer les choses en elles-mêmes, en dehors de leurs relations avec l'âme qui les connaît. Ceux qui jugent la beauté d'après ces règles ignorent que ces règles n'ont pas d'autre fondement que la sensibilité des penseurs qui les ont formulées. Ils prononcent sans goût d'après le goût des autres.

C'est pour n'avoir pas tenu compte de ces faits exceptionnels que beaucoup d'esthéticiens ont été conduits, dans leurs théories du Beau, à accorder à la raison un rôle qui n'appartient qu'au sentiment.

VII.

On a répété mille fois, depuis Platon et Aristote, que l'art est une imitation de la nature. Cette définition n'est vraie que dans un certain sens, le seul peut-être qu'on ne lui ait jamais donné.

Il ne faut pas entendre par ces mots que l'art prend ses modèles dans la réalité, et, se bornant à choisir parmi tous les objets qu'elle nous présente, en est la simple reproduction ; cette théorie a en vain pour elle l'autorité de Platon (1); en contradiction avec les faits les plus évidents, elle n'est guère soutenue aujourd'hui. Il ne faut pas dire non plus, en prenant le mot *imitation* dans un sens déjà plus large, que l'art représente, sinon les individus qui existent dans la nature, du moins les types généraux dont elle se com-

(1) Pour Platon, l'art n'est qu'une reproduction de la nature, et la morale intervient seulement pour guider l'artiste et le poëte dans le choix qu'ils doivent faire des objets à imiter.

pose, dans leur perfection idéale ; le domaine de l'art est bien plus large : la sphère de la nature n'embrasse que le *réel ;* celle de l'art embrasse le *possible* dans sa totalité, et le *surnaturel* même n'en est pas exclu. Des êtres chimériques, merveilleux, purement fantastiques, en dehors de toutes les lois de l'existence actuelle, pourvu qu'ils remplissent la seule condition de ne pas être en contradiction avec eux-mêmes, peuvent occuper dans les produits de l'imagination une place tout aussi légitime que le personnage le plus rigoureusement historique. Loin de n'être qu'un écho de la nature, rien n'empêche l'art de créer un monde nouveau qu'il peuplera de divinités imaginaires, de fées, de démons, de spectres, de centaures, de sphinx, de tous les monstres dont il pourra combiner les éléments hétérogènes, de personnifications allégoriques. Il donnera une âme aux rochers, la parole aux végétaux et aux bêtes. Il enfantera Gargantua, Micromégas, Armide et Méphistophélès.

Mais ce qui est vrai, c'est que l'art produit sur nous, par ses créations, le même effet que la nature par les siennes. Quoique les moyens qu'il emploie soient souvent très-différents, il ne peut éveiller en nous que les sentiments dont la réalité est elle-même l'objet. Ce qu'elle fait, il le fait à son tour. Elle nous fait rire, il nous fait rire; elle nous offre des objets subli-

mes, il nous en offre qui ne sont pas moins admirables; elle donne la beauté à certains êtres, l'art la donne à ceux qu'il nous présente ; et si les artistes de l'antiquité paraissent n'avoir point envié à la nature le don de nous procurer le plaisir de la variété pure, l'art moderne se jetant au contraire avec prédilection, avec excès même, dans la voie du pittoresque, a prouvé qu'aucune fin esthétique ne lui était interdite. Ainsi c'est au point de vue des émotions qu'il nous procure, c'est seulement dans ses relations avec elles, que l'art joue le même rôle que la nature et qu'il lui devient comparable. Peu importent à notre sensibilité la source d'où son objet émane et la puissance qui l'a créé. Elle ne connaît de distinctions que celles des modifications qu'elle éprouve. C'est la réflexion qui vient ensuite, et qui dit : Cela est de l'art, ceci est de la nature ; cela vient de l'homme, ceci vient de Dieu.

Ce que je viens de dire de tous nos sentiments en général s'applique en particulier à celui du gracieux. Ce n'est pas seulement dans la vie ordinaire que nos yeux rencontrent la grâce ; l'artiste s'attache à nous la présenter encore dans ses œuvres. L'imagination, quand elle est cultivée, est insatiable des plaisirs qui lui sont propres ou qu'elle partage avec l'entendement : ceux que lui fournit la réalité ne peuvent la satisfaire,

et l'homme n'arriverait pas à exercer ses plus hautes facultés dans une mesure suffisante, à épuiser toute leur énergie et son besoin de sentir, si l'art ne venait ajouter aux richesses de la nature un trésor inépuisable. Ce n'est pas une pure possibilité, que l'art éveille, aussi bien que le spectacle de la vie, le sentiment du gracieux : cela devient souvent un devoir pour l'artiste, et l'homme de goût se trouve choqué quand il ne rencontre pas la grâce là ou rien n'empêchait de l'introduire. Ce que je me propose seulement de déterminer ici, c'est de quelle manière et dans quelle mesure les différents arts peuvent l'offrir à notre imagination; et le gracieux n'étant qu'une qualité du mouvement, c'est-à-dire sa beauté, la question se résout dans cette autre plus générale : Comment et à quel degré chaque art peut-il éveiller en nous l'idée du changement de position dans l'espace? Je montrerai que certains arts peuvent présenter immédiatement le mouvement et la grâce ; que d'autres au contraire ne peuvent qu'en présenter les signes et en éveiller indirectement l'idée ; que, parmi ces derniers, il en est qui peuvent disposer à leur égard de signes plus frappants et plus explicites, qui forcent l'imagination à se les figurer d'une manière plus parfaite ; tandis que les autres, comme la poésie, ne peuvent recourir qu'à un petit nombre de moyens plus

vagues, moins significatifs, et surtout moins variés. Il est inutile d'avertir que l'architecture, dont l'immobilité est l'essence, ainsi que la musique, qui n'a rien de plastique, qui se développe dans le temps et non dans l'espace, n'ont rien à faire avec la grâce, dans le sens strict que j'ai attaché à ce mot.

Quand on veut classer les arts d'agrément suivant le degré de vivacité et de perfection auquel ils peuvent modifier la sensibilité, on obtient à l'égard de chaque sentiment une échelle particulière. C'est ainsi que la poésie, qui, dans le sublime et pour toutes les émotions morales, occupe la première place, se trouve reléguée presque à la dernière à l'égard du gracieux et, en général, des qualités plastiques; la peinture et la sculpture, supérieures à tous les autres arts dans la présentation de la beauté, le cèdent à la poésie dans celle du pathétique, à la danse et aux arts mimiques dans celle de la grâce; la danse enfin, qui, dans l'échelle du gracieux, se place au premier rang, n'obtient qu'un degré très-inférieur à l'égard de tous les autres sentiments.

I. — Il n'y a que la *danse* et les *arts mimiques* qui puissent présenter immédiatement à nos regards le mouvement d'une manière complète et dans toute sa variété. C'est que la vie ne peut être offerte dans toute

sa plénitude que par des êtres vivants; c'est qu'ici l'activité est représentée par l'activité elle-même, et l'homme est en même temps la matière et la forme. Parmi les autres arts, les uns ne s'adressent même pas à la vue : la poésie peut décrire un mouvement, mais elle ne se meut pas devant nous. La peinture et la sculpture ne peuvent saisir qu'un seul moment d'un geste, d'une expression, d'une action, et c'est pour le fixer d'une manière immuable sur la toile ou dans la pierre; les mouvements qu'elles nous présentent sont condamnés par elles à l'immobilité; elles rendent la vie captive, et imposent la durée aux manifestations passagères de la force.

On donne en général le nom de *danse* à tout mouvement rhythmé, que ce soit un simple *jeu* ou un *art*, qu'il soit un amusement pour les danseurs eux-mêmes ou qu'il devienne un spectacle, qu'il ait une signification comme dans la pantomime, ou qu'il n'offre aucun sens comme dans une pirouette. Mais je suis obligé ici, en opposant la *danse* aux *arts mimiques*, et en me renfermant en même temps dans ce qui est purement de l'*art*, de prendre le mot *danse* dans une acception beaucoup plus étroite, et de l'attacher plus particulièrement à un art qui n'a jamais eu d'autre nom. Il n'est par conséquent question ici ni de ce jeu auquel les hommes se livrent, pour s'amuser, aux sons

de la musique, ni de ces gestes qui sont avant tout un langage et une succession de signes, qui sont les instruments d'une action et qui appartiennent aux arts mimiques. Dans l'art dont je veux parler, les mouvements n'ont pas nécessairement de sens ; s'ils en ont un, c'est par accident ; et ils ne se proposent pas d'autre but que d'éveiller le sentiment du gracieux. Tantôt cette série de mouvements se présente seule et indépendante; tantôt on l'introduit, à titre de divertissement, au milieu d'un opéra, d'un ballet, d'une représentation dramatique quelconque, en la rattachant tant bien que mal, comme élément d'une fête ou d'une réjouissance, à l'action principale, mais souvent aussi sans qu'elle ait aucun rapport avec cette dernière. On a eu recours à plusieurs excuses pour justifier cet enchâssement traditionnel d'une œuvre d'art dans une autre : on a dit qu'il fallait donner aux chanteurs le temps de se reposer ; ce qui ne vaut rien, car en ce cas le divertissement ferait double emploi avec les entr'actes ; — on a dit encore qu'il fallait offrir une diversion au public ; ce qui ne vaut pas mieux, car toute diversion s'accomplit aux dépens de l'intérêt principal ; — la vérité est que le goût moderne attache si peu d'importance à l'unité d'une œuvre d'art, au rapport harmonieux de toutes ses parties, qu'il accueille indifféremment tout ce qui est agréable par

soi-même, sous quelque prétexte qu'on le lui offre et en quelque lieu qu'on l'introduise.

La mélodie s'associe à cette danse de manière à donner une apparence d'unité et d'ensemble à ce qui, sans elle, ne serait qu'une pure succession de gestes ; les différents mouvements revêtent de la sorte ce caractère commun de devenir les éléments d'une même phrase rhythmique. La grâce étant ici le but principal, l'art doit surtout, pour en offrir la plus grande somme possible, accumuler toutes les formes de mouvements à la fois ; il multiplie le nombre des danseurs, et les beautés qui résultent de la combinaison des groupes viennent s'ajouter à la grâce des poses individuelles, de manière à donner à la danse une animation extraordinaire, et à former les plus charmants tableaux.

Je n'ai pas à faire l'histoire de ces danses : chaque pays a eu, à cet égard, soit sur ses places publiques, soit dans ses théâtres, ses spectacles de prédilection. Mais comme il est impossible à la parole ou au dessin d'en éveiller l'idée d'une manière complète, et que l'art de noter les différents gestes au moyen de signes, comme les sons de la musique, est une invention relativement moderne, il ne faudrait pas chercher à se retracer quelles ont été les danses des siècles éloignés de nous ; chaque temps ne connaît exactement que les

siennes. Je sais qu'on n'a pas toujours été aussi circonspect : que de grands savants, tels que Scaliger et Meibomius, ont secoué un moment la poudre de leurs vieux manuscrits, pour exécuter, le premier devant l'empereur Maximilien, le second devant le roi de Suède, des pas antiques de leur composition. Mais de pareils essais ne sentent que leur pédantisme, et ont été avec raison tournés en ridicule.

Je me bornerai à faire, sur la danse proprement dite, une seule observation : c'est qu'à côté de la grâce, qui devrait être son seul but, d'autres éléments de plaisir tout différents ont toujours cherché à s'y introduire, et y ont souvent usurpé une importance dont ils sont indignes et que le bon goût ne devrait jamais leur accorder. Je citerai par exemple la recherche de l'étrange, du bizarre, de l'extraordinaire; dès le seizième siècle, peu après le temps où Catherine de Médicis importa les ballets en France, on représenta un opéra dans lequel on voyait, en manière de divertissement, au premier acte une danse de singes et d'ours, au second une danse d'autruches, au troisième une danse de perroquets; ces aberrations carnavalesques du goût n'offrent que les charmes de la bouffonnerie la plus grossière; mais elles sont encore à la mode, et tout le monde a pu de nos jours en voir d'absolument pareilles. Une autre cause de plaisir qui a aussi envahi

ce domaine de la grâce, c'est la difficulté vaincue, ce faux sublime qui inspire toujours à la foule les plus grands transports d'admiration ; il s'agit ici, non de tours de force, mais de ce que j'appellerai volontiers des tours de légèreté ; il n'y a plus loin dès lors du danseur à l'acrobate et au saltimbanque. Il faut qu'il exécute avec habileté les sauts les plus périlleux, les écarts les plus étonnants, les pirouettes les plus difficiles, les entrechats les plus compliqués, les évolutions les plus extravagantes, et tout cela sans que le sourire de l'aisance quitte un instant ses lèvres, sans qu'il cesse d'être gracieux, c'est-à-dire de danser. S'il faut admirer la lutte contre les obstacles, quand elle doit avoir un résultat utile, elle n'est que ridicule, quand elle ne peut servir à rien. Sacrifier sa vie entière et le développement de ses autres facultés à un mode d'activité spécial et exclusif, introduire toutes les misères de la division du travail là où elle n'est pas une triste nécessité, faire de ce talent monstrueux, véritable prostitution à laquelle les Grecs qui n'oubliaient jamais le perfectionnement individuel, n'auraient pas même condamné leurs esclaves, en faire, dis-je, un gagne-pain quelquefois glorieux, est, pour l'homme de bon sens, un des plus navrants spectacles que le monde puisse présenter. Malheureusement le mauvais goût a encouragé cet abus dans la danse, comme il l'a

encouragé dans la musique instrumentale. Ses applaudissements ont fait quelquefois tant de bruit, que plus d'un danseur, dont tout le mérite était de déployer avec grâce une agilité extraordinaire, croyant de bonne foi que le succès et la célébrité sont des marques infaillibles du génie, a fini par se persuader qu'il était un grand homme. On ne connaît que trop ces naïvetés d'amour-propre des Marcel, des Vestris et de quelques autres, qui prouvent précisément le contraire de ce qu'elles ont la prétention de faire entendre, c'est-à-dire le manque de jugement de ces pauvres têtes sacrifiées aux jambes et qu'un peu de gloire a fait tourner. Il faut à cet égard rendre justice à notre époque : si elle aime encore ces prodiges d'agilité, ils ne lui plaisent guère que chez les femmes. De même que dans la vie ordinaire, nous avons l'habitude de demander aux hommes plus de force, et à l'autre sexe plus de vivacité, les premiers nous inspirent, par les tours de légèreté qu'ils exécutent sur la scène, presque autant de répugnance que ces femmes qui, sur les champs de foire, nous étalent les preuves d'une force herculéenne.

Mais laissons là cette danse dont les mouvements n'ont qu'une valeur purement plastique, et parlons des *arts mimiques*, de ces arts qui se composent aussi de mouvements, mais de mouvements qui ont avant

tout une signification, et parmi lesquels nous allons retrouver une autre espèce de *danse*, la *pantomime rhythmée* ou le *ballet*.

Il est évident que la grâce ne peut plus occuper dans ces arts le premier rang, et que l'artiste ne doit plus se la proposer comme fin principale. Toute représentation mimique, que ce soit une simple pantomime, ou que des paroles et de la musique viennent s'ajouter aux gestes, est nécessairement la représentation d'une action quelconque. Un intérêt dramatique ou lyrique y est indispensable. Chaque geste n'est qu'un des éléments de cette action, un des signes au moyen desquels les pensées, les passions, les sentiments des personnages arrivent à la connaissance des spectateurs. La fin de l'art est ici un plaisir général et d'ensemble résultant de la totalité de l'œuvre, et chaque mouvement, au lieu d'être sa propre fin à lui-même, devient un instrument pour une fin plus éloignée, en d'autres termes la partie d'un tout. Il en résulte que, dans les arts mimiques, ce qu'il faut considérer en premier lieu dans chaque détail, c'est sa signification; il faut le prendre, non absolument et en lui-même, mais relativement, et dans ses rapports avec les idées qu'il suggère. Seulement il est juste de reconnaître qu'après avoir rempli cette condition essentielle de contribuer à l'agrément du tout

dont il n'est qu'une partie, rien n'empêche que le geste devienne agréable, c'est-à-dire gracieux, par lui-même et pour son propre compte. C'est même un devoir pour l'acteur d'introduire la grâce partout où elle n'est pas en contradiction avec le caractère de son personnage ou avec le sens de ses paroles et de ses gestes, partout où il n'y a pas, comme je l'ai dit ailleurs, une raison suffisante de la bannir.

Il faut se tenir en garde contre un abus très-commun aujourd'hui, et qui a sa source dans les avantages mêmes que les arts mimiques offrent à l'égard de la grâce. Ici l'homme est représenté par l'homme, et il se trouve, dans le même être, la réunion d'une double personnalité : celle de l'acteur et celle du personnage qu'il a revêtu. Or il est nécessaire que, de ces deux personnalités, la première ne soit pas aperçue par le spectateur, qu'elle n'existe pas pour lui. L'acteur doit se laisser oublier complétement et ne faire penser qu'à cette autre individualité qu'il joue: *artem celare, ars summa.* Tout geste qui détourne l'attention de l'action pour la reporter vers un intérêt qui lui est étranger, en détruit l'unité et affaiblit l'impression générale qu'elle doit produire. Il arrive trop souvent que l'acteur songe plus à sa propre gloire qu'à émouvoir le public qui l'écoute ou le regarde ; il n'est occupé qu'à faire briller les dons qu'il a re-

çus de la nature, à faire admirer sa voix, sa beauté, sa taille, sa tenue. Pourquoi, après chaque tirade, après chaque scène importante, à chaque entrée en scène, à chaque sortie, tourner les regards vers le parterre pour lui demander des applaudissements qui ne s'adressent pas à la pièce? Quelle est aujourd'hui l'artiste dramatique, actrice, cantatrice ou danseuse, qui n'est pas un peu coquette avec son public? Quoi de plus désagréable, au milieu d'une situation intéressante, que de voir relever des cheveux, rajuster un corsage, arranger les plis d'une robe, parcourir des yeux les rangs des spectateurs? L'héroïne disparaît, il ne reste plus que la femme. Autre chose est être gracieux pour son rôle; autre chose, l'être pour son propre compte. Le public sait faire la différence, lui dont le mauvais goût a encouragé tous ces abus, lui qui est souvent injuste à l'égard d'acteurs d'un talent supérieur qui savent trop bien s'effacer dans leurs personnages, lui qui court au théâtre non pour tel drame, mais pour tel artiste, qui applaudit à la musique la plus insignifiante pourvu qu'elle soit bien chantée, et fait ses délices du ballet le plus absurde quand les danseuses sont gracieuses et jolies, et que les décors sont pittoresques. C'est encore un travers que nous partageons avec les anciens Romains, de pardonner aux plus mauvais auteurs, pourvu que

leurs pièces soient bien jouées : « *Scenici actores*, disait Quintilien, *vilissimis etiam quibusdam* (*poetarum*) *impetrant aures, ut, quibus nullus sit in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris.* » On ne peut se lasser de répéter que c'est un des plus grands défauts du goût moderne, et en particulier du goût français, de sacrifier partout le principal à l'accessoire.

Les arts mimiques se divisent en deux classes : dans l'une, la mimique se développe seule et indépendante, c'est la *pantomime ;* dans l'autre, elle n'est que l'auxiliaire de la poésie et le complément d'un langage plus parfait ; c'est l'action qui accompagne la déclamation dramatique ou lyrique. Je dis lyrique, quoique de notre temps les œuvres de ce genre, odes, élégies, poëmes légers, etc., soient généralement composées pour être lues plutôt qu'entendues ; mais, si l'on y regarde de plus près, on verra que ces poésies ne diffèrent de la poésie dramatique que comme le monologue diffère du dialogue ; il y a d'ailleurs un autre cas où il est évident que les œuvres lyriques doivent gagner à être accompagnées des gestes qui conviennent aux passions et aux sentiments dont elles sont l'expression, c'est celui où elles sont faites pour être chantées et deviennent par conséquent des hymnes, des cantates, des romances, des chansons, etc.

Cependant quand les gestes ne sont que le complément des paroles, ils sont loin d'avoir cette valeur qu'ils acquièrent lorsqu'ils sont, dans la pantomime, le seul langage employé : ils doivent, dans le premier cas, se renfermer dans une certaine mesure, et ne pas absorber à leur profit l'attention que les paroles réclament. Dans cette combinaison de deux moyens d'expression, l'un ne doit fournir que ce qui manque à l'autre. Les bons acteurs sont économes de mouvements, et ne se livrent qu'à ceux qui ont une certaine utilité ou dont les inflexions de la voix ne suffisent pas à rendre entièrement le sens. Il y a en effet, comme je l'ai dit plus haut, des sentiments et des passions dont le langage ordinaire ne peut marquer toute l'énergie, et dont le degré surtout ne se trahit que par l'agitation du corps. Si l'on observe avec attention le jeu des acteurs, on reconnaîtra qu'ils agissent toujours d'autant plus que leur voix est moins expressive ; ils n'ajoutent un instrument à l'autre, que lorsqu'ils ne peuvent réussir à se faire entendre complétement sans son auxiliaire. Tous ceux qui ont eu le bonheur de voir Rachel ont pu admirer chez elle une sobriété de mouvements qui n'a jamais été surpassée ; c'est qu'elle pouvait disposer d'un organe dont la merveilleuse souplesse suffisait pour exprimer tous les degrés et les moindres nuances des émotions de l'âme. Les ac-

teurs vulgaires, pour nous en dire autant, sont obligés de recourir à une agitation extraordinaire. Cette modération dans les gestes restreint un peu le domaine de la grâce, mais elle est loin de l'exclure. Il reste encore à l'acteur assez de mouvements utiles, ayant un sens propre et qui sont souvent par eux-mêmes de véritables traits de caractère. S'il s'agissait de déterminer dans quels cas ces mouvements doivent devenir gracieux, on pourrait poser la règle suivante : dans tout poëme, les personnages peuvent se partager en deux classes, ceux qui doivent inspirer de la sympathie au spectatéur, et ceux qui doivent au contraire lui paraître plus ou moins haïssables. Il faut, autant que possible, prêter aux premiers de la grâce, comme en général toutes les qualités aimables ; il faut au contraire la refuser aux autres. Quoique la beauté et la grâce, avantages purement plastiques, existent très-souvent là où les vertus morales et intérieures sont absentes, il est incontestable qu'elles plaisent par elles-mêmes, et que non-seulement elles contribuent, mais suffisent à nous faire aimer les personnes qui en sont douées. La laideur et des manières désagréables, sans être les signes d'aucun vice, nous inspirent au premier abord de l'éloignement pour les personnes les plus estimables. Il y a là un désaccord très-commun dans la vie qu'il ne faut jamais intro-

duire dans l'art. Là l'homme n'est point responsable des faits; mais ici le poëte est tenu de tout faire concourir à l'effet général. Si l'homme vertueux est beau et gracieux en même temps, nous l'aimerons davantage et sans faire de réserves, sans avoir à choisir entre ses qualités, et il en résultera que ses malheurs éveilleront en nous une pitié d'autant plus vive; son bonheur, un plaisir d'autant plus sympathique. Si le méchant est au contraire laid et disgracieux, aucun agrément n'effacera l'impression de ses vices, et il deviendra pour nous, s'il est puissant, plus odieux et plus terrible; s'il est faible, plus méprisable.

Dans la pantomime, dont il me reste à parler, le langage d'action règne sans entraves, tantôt seul, tantôt accompagné de musique. Le rhythme musical embellit les mouvements qu'il règle, comme la prosodie embellit la poésie, comme les ornements architectoniques embellissent un monument, ou comme certains bijoux rehaussent certaines beautés. On a dit avec raison que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante; on pourrait dire également que des actions insignifiantes, qui ne valent pas la peine d'être vues, acquièrent des charmes quand on les fait en cadence. J'ai déjà eu l'occasion de dire, en parlant de la danse, que la série des mouvements embrassés par une phrase musicale devient une beauté à part

dans l'ensemble d'un ballet, comme un vers a sa beauté à lui dans l'ensemble d'un poëme. Grâce à cette intervention d'un art auxiliaire, les parties deviennent elles-mêmes des touts sans cesser pourtant d'être des parties. La mesure ne nuit en rien à la grâce des gestes ; elle règle leur succession sans modifier leurs qualités. Il n'est donc pas étonnant que de notre temps, où la musique instrumentale a pris un si grand développement et où elle est devenue d'une application si facile et si commune, on préfère exclusivement la pantomime rhythmée, c'est-à-dire le ballet, à la simple pantomime.

Cette union de deux arts ne peut qu'être approuvée ; elle a cependant un inconvénient. En embellissant les détails, la musique leur donne une importance qui a fait oublier trop souvent celle de l'ensemble, et j'ai encore à signaler ici un exemple de cette tendance moderne de sacrifier partout l'intérêt principal des œuvres d'art à celui de leurs parties. De même qu'on ne fait guère d'opéras que pour y enchâsser de belles mélodies ; — de tragédies ou de comédies, que pour les faire servir de cadres à de beaux vers ou à des traits d'esprit, — on a pris l'habitude de ne considérer l'action d'un ballet que comme le moyen de relier entre eux un certain nombre de pas. L'intérêt, déjà très-faible, est laissé tout à

coup de côté, et les acteurs se mettent à exécuter des danses sans signification, semblables à celles dont j'ai parlé tout à l'heure; les auteurs semblent, par ces pas étrangers à l'action, se proposer le même effet que produisent dans les opéras les airs relativement aux récitatifs; ils veulent que, dans le ballet, on oublie l'intérêt pour ne plus s'occuper un moment que de la grâce plastique, de même que, dans l'opéra, l'action est un moment sacrifiée aux charmes de la mélodie. Des œuvres conçues de la sorte peuvent encore être amusantes, et ce qui le prouve, c'est qu'elles attirent la foule; mais elles ne sont point de nature à satisfaire ceux qui cherchent la beauté avant tout et aiment à trouver chaque chose à la place qui lui convient. L'intérêt dramatique étant détruit par tous ces hors d'œuvre, il en est résulté que les *libretti* de ballets sont tombés bien au-dessous des *libretti* d'opéras, déjà si déprisés eux-mêmes. Destinés à ramener à peu près les mêmes pas, — car le nombre de ces tours de légèreté est, après tout, assez limité, — ils ont fini par n'être plus que la répétition les uns des autres, avec de simples changements de lieux et de costumes. « Trente ans de ballet, disait récemment un critique (1), radotent dans le dernier libretto de M. de

(1) Taxile Delord, *Revue nationale*, 10 décembre 1860.

Saint-Georges. » Il est vrai que l'attention, faiblement captivée par l'intrigue, trouve à se fixer sur de tout autres objets, et l'on sait bien à l'opéra que les jupes courtes font passer les longs ballets. En somme, des décors remarquables, quelques trucs, de brillants costumes, de la musique, de jolies femmes, un peu de cette absence de voiles que nos mœurs ne nous permettent pas de rencontrer dans la vie ordinaire, de la difficulté vaincue, — ce mélange d'éléments hétérogènes ne constitue pas des chefs-d'œuvre et n'a rien de noble et d'élevé, mais cela fait passer quelques heures à un public désœuvré. Et puis la grâce jette sur tout cela son voile plein de charmes et d'illusions, et elle suffit quelquefois, tant elle a de prestige! pour fermer les yeux de l'homme de goût sur tous ces écarts de l'imagination.

De tous les abus dont la pantomime s'est rendue coupable, le plus grave est d'avoir empiété sur le domaine de la poésie. La sphère du langage naturel a des limites bien plus étroites que celle du langage de convention, et le geste se trompe sur ses propres ressources quand il a la prétention d'exprimer seul tout ce que peut dire la parole. Il peut, il est vrai, quand la convention vient à son secours, devenir aussi riche qu'elle, et ces langues inventées pour les sourds-muets nous en fournissent la preuve. Mais ce sont là des faits

exceptionnels : l'art ne s'adresse point aux infirmités humaines, et le public ordinaire ne pourrait rien entendre à ces signes avec lesquels une éducation spéciale ne l'a point familiarisé. Il en résulte que la pantomime devrait se renfermer dans l'expression de ces états de l'âme que le geste et la physionomie suffisent à faire comprendre, et ne point essayer d'entrer dans ces complications de sentiments ou d'idées dont la parole seule peut rendre tous les éléments. Malheureusement, de nos jours, il n'en est guère ainsi : le ballet a voulu devenir le rival du drame et de la comédie; dans ses cinq actes, il n'est aucun des éléments de la poésie dramatique qu'il croie interdit aux moyens dont il dispose. Il est vrai que le public y comprend peu de chose : il saisit bien çà et là quelques situations, il devine à peu près le nœud de l'action qui se déroule devant lui; mais ce qui est assurément perdu pour lui, ce sont tous ces détails qui se gesticulent sur la scène, toutes les beautés de style de ces discours qu'on débite sans paroles, non à ses oreilles, mais à ses yeux. C'est en vain que le mouvement appelle la musique à son secours : la musique, elle aussi, considérée comme un langage, est limitée dans ses pouvoirs; elle peut fortifier l'expression des sentiments et des passions; mais, quoi qu'en aient pensé de tout temps certains esprits mystiques, elle est impuissante à éveiller des

idées. Elle est même, à cet égard, bien plus bornée que le geste; celui-ci, du moins, peut montrer les objets, mais la musique ne peut rien désigner. Le spectateur n'a donc d'autre recours que le livret; mais de partager ses regards entre le spectacle et la lecture, c'est assurément une opération très-compliquée, qui suppose un sang-froid remarquable, et qui, si elle a l'avantage de satisfaire la curiosité, a, d'un autre côté, l'inconvénient de transformer le plaisir en étude, et, par le travail de comparaison qu'elle exige, de détruire toute illusion. Malheur à toute œuvre d'art qui ne porte pas sa signification en elle-même! Il en est de ces ballets comme de ces tableaux soi-disant historiques qui représentent des traits ignorés de tout le monde, et dont il est impossible de comprendre le sens sans avoir feuilleté un volume, et en avoir lu plusieurs pages. L'homme, en général, est paresseux; en présence de ces hiéroglyphes, il se contente d'en considérer la forme et le mouvement plastiques, sans chercher à en pénétrer le sens. Mais alors la pantomime n'est plus de la pantomime; c'est encore de l'agitation rhythmée, de la danse, si l'on veut, mais la plus fastidieuse de toutes les danses.

On sera tenté d'objecter à cette critique les effets merveilleux que l'art mimique, porté à sa perfection, aurait, suivant le récit de quelques auteurs, produits

chez les Romains. On connaît cette anecdote rapportée par Lucien : Un prince d'Asie, étant venu à Rome sous le règne de Néron, y vit un mime tellement habile qu'il comprenait tout ce que celui-ci voulait dire, quoi qu'il ne sût pas la langue latine. Quand il se disposa à partir, Néron lui promit de lui donner en présent ce qu'il lui demanderait. Le prince demanda le mime ; et comme l'empereur s'étonnait de ce choix : « J'ai affaire, dit-il, à des barbares qui parlent différentes langues, et il est souvent difficile de trouver des interprètes pour leur parler. Cet homme leur fera tout comprendre par ses gestes. » On citera aussi ce défi porté par Roscius à Cicéron de rendre ses pensées par le langage ordinaire avec plus de justesse et de rapidité que lui avec le seul secours des gestes.

Ces exemples donneraient, il est vrai, à penser qu'en dehors de toute convention, le geste peut devenir l'égal de la parole. Mais il faut reconnaître, d'un autre côté, que nous nous trouvons ici en présence de faits exceptionnels et propres à la civilisation romaine ; car dans la Grèce l'art mimique ne s'est jamais élevé à un pareil degré d'importance. Ces faits, qu'ils soient vrais ou exagérés, nous paraissent tenir du prodige, et, en les comparant aux ressources dont nous pouvons disposer, nous ne pouvons venir à bout d'en concevoir

même la possibilité. Si jamais un pareil art a existé, le secret en est complétement perdu.

Mais, à supposer même que ces faits fussent vrais et possibles, il faudrait les considérer comme des phénomènes singuliers et curieux, dont l'art ne devrait point chercher à tirer parti. J'ai établi tout à l'heure que la pantomime devait renoncer à exprimer ce qu'elle ne peut rendre : je voudrais maintenant, au nom des règles immuables du bon goût, rétrécir encore son domaine. Il ne faut point que l'art choque notre imagination et rompe en visière avec toutes nos associations d'idées. Au théâtre, nous nous trouvons en présence d'hommes vivants, et nous sommes autorisés à présumer que ces hommes, placés dans les mêmes conditions que dans la vie réelle, se conduiront de la même manière.

N'aurons-nous pas lieu d'être surpris, dérangés dans le cours habituel de nos pensées, quand nous les verrons, au lieu de se servir du langage ordinaire dans les cas où il est vraisemblable de l'employer, recourir à un tout autre moyen d'expression? Quelle baguette magique a frappé de mutité tous ces gens qui s'évertuent à exprimer, par les gestes les plus compliqués, ce qu'il serait bien plus simple de dire en quelques mots, à faire péniblement ce qui serait si facile d'une autre manière?

Je voudrais donc, dût cette prétention être jugée paradoxale, que la pantomime se renfermât non-seulement dans ces actions simples dont le geste peut signifier tous les éléments, mais, plus strictement encore, dans ces actions qui, dans la réalité elle-même, pourraient ne consister qu'en mouvements, et se passer sans invraisemblance du secours de la parole. Je crois pouvoir me fonder sur l'autorité des Grecs, la meilleure de toutes en matière de goût; chez eux la pantomime, rhythmée ou non rhythmée, a été cultivée même avec plus de faveur que chez nous; et cependant, d'après ce que les auteurs nous mettent en état de juger, ils paraissent n'avoir jamais franchi les conditions que je viens de poser. Je ne connais pas un seul passage de leur littérature qui pût prouver qu'avant leur décadence et les importations romaines, ils eussent jamais cherché à exprimer par le geste seul ce que, dans la vie ordinaire, il serait ridicule d'exprimer autrement que par des paroles. Leurs ballets n'étaient le plus souvent que des scènes de vendanges, d'ivresse, de réjouissance; les danses pyrrhiques, représentations de combats et de manœuvres militaires, formaient à elles seules une grande partie de leur répertoire; il est évident que, dans tous ces exemples, la parole n'est point nécessaire. Quelquefois un danseur figurait Thésée égaré dans le Labyrinthe, et en indiquait

tous les détours par ses gestes et ses mouvements; dans un pareil monologue, ce serait même l'emploi de la parole qui deviendrait invraisemblable. J'emprunte à l'*Anabase* de Xénophon (1) une description plus complète d'un ballet grec : « Les Æniens et les Magnésiens se levèrent et commencèrent, revêtus de leurs armes, la pantomime appelée *carpæa*. Un des acteurs met ses armes à terre à côté de lui, sème son champ et conduit une charrue, se retournant souvent comme un homme qui a peur. S'avance un brigand. Le laboureur, dès qu'il l'aperçoit, saute sur ses armes, va droit à lui, et se bat pour ses bœufs. Tous les mouvements se font en cadence, au son de la flûte. Enfin, le brigand a le dessus, garrotte le laboureur, emmène son attelage; d'autres fois, le laboureur est victorieux, il lie au brigand les mains derrière le dos, l'attache à côté de ses bœufs, et le fait marcher ainsi devant lui. » Je citerai aussi quelques lignes des *Pastorales* de Longus : « Dryas, se levant, pria Philétas de jouer quelque gaie chanson en l'honneur de Bacchus, et lui, cependant, leur dansa une danse de vendange, faisant les gestes comme s'il eût, tantôt cueilli la grappe au cep, tantôt porté le raisin dans la hotte, puis les mines d'un qui foule la vendange, qui

(1) Livre VI, chap. I.

verse le vin dans les jarres, et d'un qui hume à bon escient la liqueur nouvelle. Toutes lesquelles choses il fit si proprement et de bonne grâce, approchant du naturel, qu'ils pensaient voir devant leurs yeux la vigne, le pressoir et les jarres, et Dryas buvant le vin doux. Ayant ainsi le vieillard bien et gentiment fait son devoir de danser, à la fin alla baiser Daphnis et Chloé, lesquels incontinent se levèrent et dansèrent le conte de Lamon. Daphnis contrefaisait le dieu Pan; Chloé, la belle Syringe; il lui faisait sa requête, et elle s'en riait; elle s'enfuyait, lui la poursuivait, courant sur le bout des orteils pour mieux contrefaire les pieds de bouc; elle feignait d'être lasse et de ne pouvoir plus courir, et au lieu des roseaux s'allait cacher dans le bois. Et Daphnis alors, prenant la grande flûte de Philétas, en tira d'abord un son douloureux, comme Pan qui se fût plaint de la jouvencelle; puis un son passionné, comme la priant d'amour; puis un son de rappel, comme cherchant partout ce qu'elle était devenue... Enfin baisa Chloé comme revenue et retrouvée d'une véritable fuite (1). » Telles sont encore aujourd'hui ces danses espagnoles, véritables pantomimes où l'homme poursuit la femme, où celle-ci l'empêche de la saisir en s'arrangeant ce-

(1) Traduction de P.-L. Courier, liv. II.

pendant de manière à ne jamais lui échapper complétement, charmante scène de badinage qui fait penser à la Galatée de Virgile :

> Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

> On croit voir Galatée en sa ruse ingénue
> Fuyant derrière un saule et brûlant d'être vue (1).

La limitation de la pantomime à des scènes de ce genre était d'autant plus naturelle chez les Grecs qu'ils pouvaient disposer, à l'égard de celles qui exigeaient des paroles, d'un art à peu près inconnu chez nous et qui consistait dans une alliance de la danse et du chant. Les chœurs des tragédies, des comédies et des drames satiriques, les *hyporchemata*, hymnes accompagnés de danses, en étaient des exemples. Il y a bien, dans quelques-uns de nos opéras, une sorte d'association de la danse et du chant; mais ce sont des fonctions distinctes, réparties entre des artistes différents : nos chanteurs ne dansent pas, nos danseurs chantent moins encore. Il est rare d'ailleurs, quand une danse s'exécute chez nous au son des chœurs, qu'elle soit autre chose qu'un pur divertissement, sans valeur mimique; les paroles et les gestes, séparés de la sorte, ne se confondent pas en un seul

(1) Delille.

tout, et forment comme deux actions qui se développent simultanément, mais en restant distinctes. Dans l'ancienne Rome, au contraire, l'usage bizarre s'était introduit de les séparer, sans cependant qu'elles cessassent de former un seul tout : « Autrefois, dit Lucien, qui dans son traité *sur la Danse* s'occupe des Romains bien plus que des Grecs, les mêmes personnes récitaient et faisaient les gestes ; mais, comme l'action troublait la liberté de la respiration et nuisait ainsi à la prononciation, on a adjoint à ceux qui font les gestes, des chanteurs qui prononcent pour eux. » C'est aussi ce que prouvent ces quatre vers de l'Anthologie latine :

Ingressus scenam populum saltator adorat,
Solerti spondens prodere verba manu :
Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
Quæ resonat cantor motibus ipse probat....

et un grand nombre de passages des auteurs de la décadence.

C'est encore chez les Romains, à qui il ne faut pas demander des règles de goût, dont on ne distingue pas avec assez de soin les mœurs de celles des Grecs, et auxquels c'est un malheur pour nous de ressembler en trop de choses, que le ballet a pris cette extension que nous lui reprochons d'avoir encore

aujourd'hui ; c'est à Rome qu'on le voit, pour la première fois, envahir le domaine de la poésie dramatique. Les auteurs de la décadence renferment des descriptions de fêtes théâtrales qui conviendraient exactement aux nôtres. Ce ballet du *Jugement de Pâris*, qu'on trouve dans Apulée (1) et qui n'a rien de grec, quoique l'imagination du romancier latin le fasse danser à Corinthe, ne diffère guère du ballet portant le même titre, qu'on dansait à la cour de France au commencement du dix-septième siècle, et dans lequel une véritable princesse, remplissant le rôle de Vénus, recevait le prix de la beauté. Ce qui montre bien à quel degré la pantomime chez les Romains était devenue incompréhensible et de nature à choquer ceux qui n'étaient pas familiarisés avec elle, c'est que, lorsqu'on voulut en importer l'usage sur le théâtre de Carthage, il fut nécessaire qu'un crieur public instruisît le peuple à haute voix de tous les détails du sujet que les acteurs allaient représenter par leurs gestes. C'est saint Augustin qui rapporte ce fait : « *Primis temporibus saltante pantomimo, præco pronuntiabat populis Carthaginis quod saltator vellet intelligi. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis talium nugarum imperi-*

(1) *Métamorphose*, liv. X.

tus intraverit, nisi ei dicatur ab altero quid illi motus significent, frustra intentus esset (1). » Cela ne rappelle-t-il pas ces peintures naïves du moyen âge, où l'artiste, désespérant d'exprimer par le dessin les pensées et les émotions de ses personnages, faisait sortir de leur bouche une espèce de rouleau sur lequel étaient écrites, en caractères ordinaires, des paroles convenables à la situation et servant à expliquer les gestes des figures? Cet art, ainsi modifié, devint un des plaisirs favoris de la populace romaine; la rivalité de deux danseurs, de Pylade et de Bathylle, divisa la ville comme l'aurait fait une querelle politique. Tous les raffinements que l'imagination peut concevoir furent essayés pour flatter le goût grossier de la foule; il y en eut d'odieux : on eut recours à des moyens violents pour représenter au naturel les souffrances, les tortures, la mort même d'un personnage; un criminel, revêtu du costume de l'acteur, la figure couverte de son masque, lui était substitué au dénoûment, était réellement torturé, brûlé, égorgé devant les spectateurs, qui faisaient retentir le théâtre de féroces applaudissements.

Il ne faudrait point voir, dans ce reproche que je viens d'adresser au ballet moderne, de violer les lois

(1) *De Doctr. chr.*, liv. II.

de la vraisemblance, une adhésion à la théorie qui assigne pour fin à l'art de n'être qu'une exacte reproduction de la nature ; j'ai dit moi-même plus haut que cette théorie n'était pas soutenable. L'art est seulement coupable ici de ne pas se servir de tous les moyens dont il peut disposer :

Un *art* n'est jamais bien, quand il peut être mieux.

Quelle raison empêchait le poëte d'employer le langage ordinaire là où il est naturel de le parler? Pourquoi recourir à un moyen d'expression insuffisant, quand on en a un excellent à sa disposition? Pourquoi traiter dans un genre inférieur, la pantomime, des thèmes qui conviennent au genre supérieur de la poésie? Chaque art a son empire : au ballet, les actions simples, purement extérieures, qui ne consistent que dans le mouvement; à la poésie, les actions compliquées, pleines de discours, où se manifestent toutes les émotions de l'âme. Que dirions-nous si quelqu'un, dans la vie ordinaire, se contentait, pour nous exprimer sa pensée, de gesticuler devant nous? S'il était muet, nous l'excuserions ; mais, s'il avait l'usage de la parole, il nous paraîtrait ridicule. Il y a, en effet, quelque chose de risible dans cette substitution du langage d'action au langage or-

dinaire; et si, au lieu de résulter d'une convention acceptée par le public, elle se présentait d'une manière inattendue, je suis persuadé qu'elle serait accueillie par des éclats de rire universels. C'est pour cette raison que, même dans les scènes les plus sérieuses, mêmes dans celles qui ont quelque chose de tragique, les gestes du pantomime ont toujours un caractère qui semble tenir de la farce. Ces mouvements, qui annoncent des paroles et que les paroles ne suivent pas, ne sont-ils pas de véritables grimaces? Ces êtres humains, qui sont dans le cas de parler et qui ne parlent pas, ne deviennent-ils pas pour notre imagination les termes de rapports contradictoires (1)? Je suis heureux de pouvoir, en terminant cette discussion, citer à l'appui de ma critique le témoignage d'un auteur qui semblait fait cependant pour rester plus que personne sous le prestige des charmes plastiques du ballet, et qui aurait dû être le dernier à s'apercevoir de ses défauts : « Dans nos ballets pantomimes, écrit M. Ferdinand Berthier, professeur *sourd-muet* à l'institution des *sourds-muets* de Paris, rien de naturel, rien de vrai : tout est exagéré, factice, guindé. Ces gestes, ces attitudes, ne sont que *grimaces* compassées et *singeries burlesques.* »

(1) *Causes du rire*, pages 48, 103 et 104 : et ci dessus, p. 68.

II. — Telles sont les principales observations à faire sur la mesure de mouvement et de grâce que comportent la danse et les arts mimiques. J'arrive maintenant à un groupe d'arts qui se trouvent dans des conditions toutes différentes, et qui, tout en s'adressant encore à la vue, ne parviennent à éveiller l'idée du mouvement qu'au moyen de signes immobiles, — je veux parler des arts plastiques ou de dessin, — en prenant ces mots dans leur application la plus large, et en tant qu'ils comprennent la sculpture, la peinture et la gravure.

Je ne m'attacherai qu'à deux points : 1° à établir dans quelle mesure et dans quelles limites ces arts doivent se renfermer quant à la représentation du mouvement ; — 2° à montrer qu'à l'égard de cette représentation, la sculpture se trouve, quoiqu'on soutienne généralement aujourd'hui une opinion contraire, soumise absolument aux mêmes lois que la peinture.

1° Quant au premier point, constatons tout d'abord qu'on rencontre une véritable contradiction entre la critique et la pratique de l'art. Un grand nombre de théoriciens qui ont écrit sur la peinture et sur la sculpture s'accordent à dire que ces arts doivent s'abstenir de présenter des mouvements trop animés, ou du moins ceux qui indiquent de la violence. C'est surtout dans la comparaison de ces arts avec la poésie que

l'on a fait ressortir ce caractère, et sa détermination est devenue, depuis le *Laocoon* de Lessing, un des lieux communs de la critique. « Comme les arts plastiques, disait cet auteur, prêtent à chaque moment une durée immuable, ils ne peuvent exprimer ce qui ne peut être conçu que comme transitoire. Tous les phénomènes qui, par leur nature, nous donnent à penser qu'ils se manifestent tout à coup et se dissipent tout à coup, qu'ils ne peuvent être ce qu'ils sont qu'un seul instant, tous les phénomènes de ce genre, qu'ils soient agréables ou terribles, revêtent, par la prolongation que l'art leur impose, une apparence si contradictoire qu'à chaque nouveau regard l'impression devient plus faible et finit par nous faire prendre l'objet tout entier en aversion et en dégoût (1). »

Et cependant il n'est personne qui n'ait présents à la mémoire mille tableaux, mille bas-reliefs, mille statues représentant des batailles, des chevaux qui se cabrent ou lancés au galop, des hommes qui courent ou qui dansent, des oiseaux qui fendent l'air, des arbres agités ou des flots soulevés par la tempête ; mille objets, en un mot, dans une situation qu'il leur serait impossible de conserver seulement une seconde. Pour ne citer qu'un exemple de cette opposition qui existe

(1) *Laocoon*, III.

entre les théories et la pratique, on n'a qu'à prendre la danse : Hogarth prétend qu'elle ne peut être représentée par les arts du dessin. « La meilleure représentation, dit-il, qu'on puisse faire d'une danse, même la plus élégante, a toujours quelque chose de ridicule et de peu naturel, parce que chaque figure offre plutôt l'image de la suspension d'une action que d'une action même ; car s'il était possible de tenir, dans une danse, chaque personne fixée un instant dans la même position, comme on le voit dans un tableau, sur vingt il n'y en aurait pas une dont les mouvements paraîtraient gracieux ; et il serait d'ailleurs impossible de reconnaître quelle est la figure de la danse (1). » En contradiction avec cette remarque, ne suffit-il pas de nommer les *Faunes dansants* de l'antiquité, et ses *Grâces* mêmes, si souvent représentées dansantes, et la *Ronde des Muses* de Jules Romain, et les *Danses flamandes* de Rubens, et les *Danseuses* de Canova, et tant d'autres œuvres qui, loin d'exciter le rire, sont les objets d'une admiration générale ? D'où naît ce singulier désaccord entre les faits et les préceptes ? Faut-il donner aux artistes raison contre la théorie, et soutenir qu'aucune action n'est étrangère à l'imitation plastique ? Faut-il approuver les philoso-

(1) *Analyse de la beauté*, ch. XVI.

phes et proclamer défectueux ce qui, depuis plusieurs siècles, passe pour des chefs-d'œuvre? Pour trancher cette question, il est nécessaire d'analyser en quelques mots ce qui se passe en nous en présence d'un tableau ou d'une statue.

Tandis que l'œil en parcourt rapidement les différentes parties et que l'imagination en recompose l'ensemble de manière à nous fournir le moyen d'en saisir tous les rapports, un nombre plus ou moins considérable d'idées, qui ne sont pas explicitement contenues dans les objets représentés, mais qui leur sont intimement associées, viennent s'offrir à notre esprit. A l'occasion de chaque objet de la pensée, notre imagination est déterminée à se représenter tous les autres objets avec lesquels il a des rapports essentiels ou accidentels, pourvu qu'une cause quelconque attire sur eux notre attention. Présentez, par exemple, à quelqu'un une figure de profil : il est évident que son imagination ne concevra pas cette moitié de visage comme une partie détachée d'une tête entière, mais qu'elle se réalisera l'autre côté, que les yeux ne peuvent voir; c'est pour la même raison que les personnes louches, borgnes, ou dont les deux moitiés de la figure ne sont point exactement semblables cessent de produire une impression désagréable, dès qu'elles ne se présentent à nous que de leur bon côté; car, en vertu

de l'association des idées, nous sommes portés à nous figurer les parties que nous ne voyons pas en harmonie avec celles que nous voyons. De même, en présence d'un portrait où la tête seule est dessinée, notre imagination conçoit un corps entier qui répond à cette tête. Ce travail s'accomplit d'une manière plus ou moins parfaite et précise, suivant que notre attention est plus ou moins fortement attirée vers ces parties de l'objet que notre vue ne peut saisir et que nous sommes forcés de deviner. Il y a même à cet égard une grande différence entre les individus : l'imagination de l'un est plus paresseuse que celle de l'autre, ou bien l'idée associée chez l'un à telles idées, se trouve associée chez les autres à des idées toutes différentes. Il y a cependant certaines associations qu'on peut s'attendre à rencontrer à peu près chez tout le monde, ou du moins chez tous les esprits bien faits; il y a certaines idées qu'on peut suggérer à tous au moyen des mêmes signes.

Je prends un exemple bien connu : ce tableau de Girodet que possède le musée du Louvre et qui est intitulé *le Déluge*. Ce petit groupe, cette famille isolée se cramponnant à un tronc d'arbre qui se brise sous son effort, n'éveille-t-elle pas en nous, quels que soient d'ailleurs les défauts qu'on peut reprocher à ce tableau, la pensée de mille autres scènes analogues se

passant dans le même moment dans d'autres lieux de l'univers, et celle des victimes englouties, et des villes submergées; en un mot, toutes les idées que nous avons l'habitude d'associer à celle du déluge ne se réveillent-elles pas en nous à cet aspect? Le tableau que le peintre a présenté à nos regards n'est qu'une parcelle de celui qu'il suggère à notre imagination.

Si l'association des idées ne produit pas la beauté, comme l'ont cru plusieurs philosophes de l'école écossaise, elle est du moins nécessaire pour expliquer un grand nombre de faits qui se produisent à l'égard des œuvres d'art. La vue d'un visage contracté ne nous suggère-t-elle pas l'idée d'une souffrance? N'est-ce point là ce qui rend l'expression possible? N'est-ce point pour cette raison que les présentations visibles de l'art, en dehors de ce qu'elles ont de visible, ont encore une signification.

Si l'on applique ces lois générales d'association et de suggestion au problème que nous avons à résoudre, on trouve qu'à l'égard de toute présentation d'un objet par la peinture ou par la sculpture, deux cas peuvent se présenter :

Dans le premier, rien ne porte notre imagination à concevoir l'objet comme ayant occupé antérieurement dans l'espace une situation différente de celle que nous le voyons occuper actuellement, ou comme

devant dans la suite en occuper une autre. Nous ne sommes pas obligés de nous le représenter dans une autre attitude, dans une autre position. C'est ce qui arrive à l'égard des objets que l'art nous présente simplement à l'état de repos ou en dehors de toute action. Ce cas n'offre aucune difficulté.

Dans le second cas, au contraire, l'objet se présente à nous sous des conditions telles, qu'il nous est impossible de le concevoir comme ayant toujours occupé la même place; notre imagination se trouve forcée par la présence de certains signes, de se le représenter comme ayant eu une autre position, une attitude différente, en d'autres termes comme s'étant remué; elle est déterminée à se le figurer dans cet état antérieur, et à se retracer toute la série de mouvements qu'il a dû parcourir pour passer de l'état d'inaction ou de repos à la position, au geste que nous avons actuellement devant les yeux. Chaque moment d'une action suggère ses autres moments. Mais ici encore il y a une distinction à faire :

Il peut se faire que l'objet, tout en n'ayant pu se trouver toujours dans la situation où nous le voyons actuellement, soit conçu comme ayant du moins pu l'occuper un certain temps. Il y a certaines attitudes qui, sans être celles du repos absolu, peuvent cependant durer. Voyez les *Saintes Familles* de Raphaël;

la Vierge et saint Joseph penchent la tête vers l'enfant Jésus, et tournent sur lui des regards d'une tendre attention : il est évident que ces regards peuvent avoir une certaine durée, que ce geste de la Vierge et du saint peuvent se prolonger. Mais il est évident aussi qu'ils n'ont pu toujours conserver cette attitude, et c'est la nécessité de les concevoir comme s'étant remués qui donne au tableau de la vie, de l'animation et de la grâce. Une présentation de ce genre peut être contemplée pendant un certain temps sans que rien vienne blesser notre imagination, détruire la vraisemblance, ou suggérer à l'esprit des associations d'idées contradictoires. Au point de vue de l'esthétique et du goût, une œuvre d'art n'est faite que pour être considérée un moment, le temps qu'il faut à l'œil pour en parcourir toutes les parties et à la pensée pour en saisir tous les rapports. Quand nous nous arrêtons plus longtemps devant elle, c'est que nous nous mettons à l'envisager à un autre point de vue, et qu'au lieu de nous abandonner à l'impression qu'elle doit produire sur notre sensibilité, nous en analysons les détails à l'égard de leur exécution et du talent de l'artiste, occupation étrangère à la fin de l'art et dont je n'ai pas à traiter ici. Ainsi, quant à l'impression esthétique, l'attitude des personnages d'un tableau ou d'une œuvre sculptée est conçue par nous comme

ayant commencé au moment où nos yeux ont été attirés sur elle, et comme *durant* pendant tout le temps que nous continuons à la regarder; ce qui nous permet d'imaginer ces personnages comme s'étant remués avant que nous ayons fait attention à eux, et comme pouvant tout à l'heure se mouvoir de nouveau. C'est à l'artiste à savoir éveiller en nous l'idée de ces mouvements en nous présentant certains signes, comme, par exemple, des plis de vêtements, la position des membres, et ce qu'on appelle dans l'école les demi-chemins d'action. L'Albane sait donner à ses figures de la grâce jusque dans le sommeil. On connaît de lui ce charmant tableau de *l'Enfant Jésus dormant sur une croix;* la vie règne dans tous ses membres immobiles; leur attitude est si naturelle, qu'on croit voir la double influence de la volonté et de la pesanteur, se combinant pour les disposer de la sorte. On peut en dire autant de cette sculpture du Parthénon, gravée dans la première livraison du *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, sous le titre de *l'Abandon*, et dont les draperies conservent d'une manière frappante la trace de tous les mouvements que la figure a faits pour s'asseoir et s'étendre nonchalamment. C'est cette association dans notre esprit de différents états du même objet qui permet à l'art de donner de l'expression à ses figures; car pour sai-

sir le sens de la physionomie et des gestes, il faut que l'imagination compare leur manière d'être actuelle avec celles qui ont des sens tout différents; et, de cette comparaison, jaillit le jugement que ce que nous avons devant les yeux n'est pas le signe d'une âme à l'état de repos, mais le signe d'un acte particulier, et momentané comme tous les actes. Cet état de la figure n'a de signification que parce qu'il n'est pas son état ordinaire, et que parce qu'il n'existe que depuis un moment : et il en résulte que toute expression implique le mouvement. Il y a un caractère qui distingue surtout les portraits peints par de grands maîtres de ceux qui sont faits par des peintres vulgaires, c'est que les derniers nous présentent simplement les figures dans l'état de repos, tandis que des artistes plus habiles savent donner à la physionomie une expression particulière au moyen d'une modification accidentelle, quoique fréquente peut-être et habituelle chez le personnage représenté, mais à travers laquelle il nous est toujours facile de deviner la disposition naturelle des traits. Quand les arts plastiques ne provoquent pas cette comparaison entre plusieurs états, ils tombent dans un grave défaut, le plus opposé à la grâce, celui de la raideur, de l'absence de vie. On en trouve un exemple dans ce qu'on a appelé quelquefois le genre *académique*, où des poses

arbitrairement choisies, sans expression, c'est-à-dire n'offrant les signes d'aucun changement, donnent à l'œuvre d'art l'apparence d'une étude d'anatomie. Dans de pareilles productions, non-seulement l'œil ne peut saisir des traces d'un état antérieur, mais il rencontre des signes qui excluent positivement l'idée d'un déplacement quelconque ; c'est ce qui arrive quand des draperies, disposées avec une symétrie et un ordre parfaits, tombent avec autant de régularité et de raideur que si elles n'avaient jamais été dérangées.

Rappelons ici cette loi de l'imagination, que, toutes les fois qu'une attitude nous paraît convenir à l'action du personnage, c'est-à-dire qu'elle nous semble être celle que nous voudrions avoir nous-mêmes dans les mêmes circonstances, nous sommes conduits à attribuer aux mouvements qui ont précédé et préparé cette attitude sinon toute la grâce possible, du moins toute celle que nous sommes capables de concevoir. Car dans ces cas où la grâce n'est pas présentée, mais seulement suggérée par les objets, il n'y a que les individus capables d'être gracieux eux-mêmes, qui puissent prêter de la grâce à d'autres personnages.

La représentation de ces attitudes qui éveillent nécessairement les idées de mouvement et de grâce,

n'a, comme nous venons de le voir, rien qui blesse la vraisemblance, et il n'y aurait aucune raison de la bannir des arts plastiques. A l'égard de la peinture, cette prohibition n'a même jamais été proposée; mais nous verrons plus loin qu'on s'est montré quelquefois plus sévère à l'égard de la sculpture. Je n'ai, pour ma part, qu'une seule restriction à apporter à cette manière indirecte de suggérer en nous la pensée d'un changement : elle concerne le cas où une œuvre présente à la fois à nos regards un grand nombre de personnages. Si l'on peut admettre sans invraisemblance que, pendant un temps donné, trois ou quatre figures restent dans la même position, il devient plus difficile de croire que, pendant le même temps, cent autres individus pourront conserver la même immobilité. La vraisemblance diminue à mesure que le nombre des personnages d'un tableau devient plus considérable. La question est de savoir s'il faut, dans l'art, tenir compte de cette invraisemblance, et si ce qui est impossible dans la réalité ne devient pas légitime dans une œuvre de l'imagination; et c'est ce qui me conduit à parler de la dernière espèce de présentations, la seule qui offre de véritables difficultés, et où se rencontre une invraisemblance du même genre.

Il y a des situations qui ne peuvent se prolonger,

des positions qu'un objet ne peut occuper qu'un minimum de temps. Supposons un homme qui saute : sera-t-il possible à notre imagination de le concevoir suspendu en l'air et restant à la même distance du sol, ne fût-ce que pendant une seconde? Pouvons-nous penser qu'à chaque nouvel instant il n'a pas changé de position dans l'espace, qu'il ne s'est pas éloigné ou rapproché de son point de départ? Et cependant, ce qu'il nous est impossible d'imaginer sans le secours d'un miracle et sans le renversement des lois de la nature, les peintres et les sculpteurs nous le présentent tous les jours, sans mettre en aucune façon le merveilleux en cause. Un critique très-distingué, M. Chesneau, disait, en parlant du célèbre tableau de David, *l'Enlèvement des Sabines :* « Il semble que, par un phénomène dont la mythologie nous offre quelques exemples, ces gens-là se sont tout à coup figés dans leur attitude. Toute action leur est à jamais interdite. La fable de Pygmalion se trouve renversée : David avait des héros, il en a fait des statues... La passion, qui devrait les animer, les paralyse (1). » On pourrait en dire autant de son *Léonidas aux Thermopyles*, et du cheval cabré qui porte son *Napoléon au mont Saint-Bernard*, et qui semble subitement immobilisé

(1) *Les Chefs d'école au dix-neuvième siècle.*

dans son ardeur, comme le paysage glacé qui l'entoure. Tel est aussi ce tableau, non moins connu, de Géricault, qui représente un *officier de chasseurs à cheval de la garde impériale;* le cheval se dresse, plein d'animation et de feu, et il est impossible qu'il demeure dans cette position. Mais ce n'est pas d'aujourd'hui que les artistes nous offrent des chevaux bondissant ou lancés au galop : les exemples pourraient être multipliés *ad nauseam;* il me suffira de citer, parmi les productions de l'antiquité, les deux figures colossales du Monte-Cavallo, à Rome.

L'homme et les dieux, revêtus de la forme humaine, ont été aussi figurés, interrompus au milieu de la course, une jambe levée, le corps penché en avant. L'Albane nous montre Apollon à la poursuite de Daphné. Tout le monde a vu, au jardin des Tuileries, ces quatre statues de Daphné, d'Atalante, d'Hippomène et d'Apollon, représentés courant, par Lepeautre et Coustou. Prud'hon a peint *la Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime :* le criminel fuit avec rapidité, les divinités s'empressent pour le saisir; et cependant tous restent immobiles, le premier, dans sa course; les dernières, dans leur poursuite.

Un fait plus singulier encore, c'est l'intention qu'ont souvent la peinture et la sculpture de nous

offrir des objets, ou des personnes, ou des animaux, au milieu de l'air, en train de tomber ou de voler. Ainsi Pierre de Cortone veut peindre la foudre brisant des statues (1), et les éclats de ces dernières, au lieu de tomber à terre, restent suspendus çà et là à mi-chemin de leur chute. Les anciens, quand ils voulaient éveiller l'idée de la foudre, le faisaient d'une manière purement symbolique, et plaçaient, dans la main de leur Jupiter, un simple faisceau de rayons qui n'avait nullement la prétention d'être l'image du tonnerre; mais les peintres modernes se croient capables de figurer les éclairs dans leur forme naturelle, et ils imposent une durée perpétuelle à leur lueur instantanée. — Il y a au Louvre une *Assomption* de Prud'hon; les plis du large manteau bleu dont la Vierge est revêtue, tous les signes réunis d'une agitation extrême, semblent marquer que la Vierge s'élance rapidement dans le ciel, et forment une contradiction frappante avec un brusque arrêt dans son élan. Les allégories de Gérard que possède le même musée offrent le même caractère, en sens inverse toutefois; ce n'est plus une ascension, mais une chute; il y a dans ces figures ailées un mouvement de draperies qui ne permet pas de leur attribuer le repos, et sa Renommée, collée contre un

(1) *Triomphe de sainte Agnès*, galerie de Florence.

mur, semble s'y débattre vainement avec ses ailes, comme le papillon fixé par une épingle sur la tablette de l'entomologiste. Mais le fait le plus curieux que je connaisse en ce genre, c'est la suite de héros tombant du ciel qu'a composée un peintre hollandais, Corneille de Harlem, et qui est connue sous le titre des *Culbuteurs :* c'est Icare que ses ailes de cire ont cessé de soutenir; c'est Phaéton foudroyé, roulant dans l'espace pêle-mêle avec les coursiers du Soleil et les débris de son char; viennent ensuite Ixion et Tantale précipités dans les enfers; le dessin a surpris ces malheureux dans les plus étranges postures; ce sont des études vantées au point de vue de l'anatomie; au point de vue esthétique, elles ne produisent que de l'étonnement et ont quelque chose de grotesque.

Toute cette dernière classe de représentations devrait être bannie des arts plastiques; ceux-ci devraient se borner à éveiller indirectement les idées de mouvement et de grâce par des signes durables, et ne jamais essayer de présenter un mouvement subitement interrompu, à moins que l'artiste ne se propose précisément pour but de peindre le fait même d'une interruption de ce genre. Cette règle est, il est vrai, en contradiction avec les habitudes des artistes et du public. On m'objectera que les faits parlent contre moi, que ces représentations sont agréables et ne choquent

personne; que cette théorie, par conséquent, au lieu de reposer sur les faits, n'est fondée que sur un principe arbitraire.

Je ne conteste pas les faits; mais je voudrais les réduire à leur juste valeur. C'est ici que se montre, selon moi, le défaut de ces auteurs qui absorbent entièrement la théorie de l'art dans l'esthétique, et qui ne connaissent pas d'autres règles que celles qui sont déduites des lois de notre sensibilité. Mais l'art est avant tout une chose pratique, et la science de ses principes ne peut être purement spéculative; ce n'est pas assez d'établir que telle œuvre est pour nous une cause de plaisir, il faut examiner encore si l'on *doit* procurer ce plaisir et s'il est bon de le goûter; il n'est pas suffisant de constater que telle représentation est agréable, il est nécessaire de montrer qu'elle est de bon goût. Rien de plus absurde que de considérer tout ce qui existe comme bien par cela seul qu'il existe, de confondre ce qui doit être avec ce qui est, et de fonder les règles de l'art, de même que celles de la politique et de la morale, sur l'histoire seule et sur ce qu'on appelle les faits accomplis. A côté de la question de fait, il y a la question de devoir. Il y a mille goûts différents; il n'y en a qu'un seul bon et qu'on puisse approuver. La maxime populaire qu'il ne faut point disputer des goûts, entée sur le scepticisme,

sert trop souvent à excuser toutes les manies et tous les vices.

Si je suis prêt à reconnaître que la représentation immédiate du mouvement ne blesse pas en général le goût, je me réserve d'examiner si elle est conforme aux règles du bon goût. Et il me sera facile de montrer qu'on arrive à une conclusion négative ; car il est évident que si cette représentation ne nous paraît pas ridicule, c'est que nous avons perdu complétement de vue le but que l'art doit se proposer.

Au lieu d'exiger de l'art qu'il éveille tout d'abord en nous le sentiment du beau ou du gracieux, ou qu'il nous intéresse directement à l'objet qu'il nous présente, nous nous préoccupons avant tout du mérite d'exécution que l'œuvre suppose ; c'est surtout à l'artiste que nous pensons, et l'admiration pour la difficulté vaincue nous absorbe presque tout entiers. Peu nous importe qu'un tableau, qu'une statue soient insignifiants, pourvu qu'ils soient bien faits. Ainsi, en présence d'une œuvre qui nous offre un homme courant, au lieu de nous abandonner à l'impression esthétique que doit produire sur nous la vue d'une jambe perpétuellement levée, nous nous reportons immédiatement vers l'intention de l'artiste; nous nous disons, par un procédé de réflexion rapide, qu'il n'a pas voulu représenter un homme demeurant dans cette position,

mais qu'il a voulu le saisir dans un tel moment de sa course, et nous vérifions s'il a bien réussi à atteindre son but; plus l'exactitude est grande, et plus son talent nous paraît sublime; et comme il y a plus de difficulté à saisir la relation des différentes parties du corps dans une situation qui ne se prolonge pas que dans l'état de repos, nous nous faisons de son mérite une idée beaucoup plus élevée. Un fait qui prouve la vérité de ce que j'avance, c'est qu'on met plus de prix à une œuvre médiocre, mais originale, qu'à une excellente copie, parce qu'il y a moins de mérite à copier qu'à inventer; ce qui montre bien que nous songeons plus au peintre et à son talent qu'à l'œuvre en elle-même et à ses charmes.

Le genre historique et ses modifications, telles que le genre religieux et le portrait, l'usage d'illustrer les livres et de commenter la poésie par le dessin, nous ont fortifiés dans l'habitude de porter notre pensée, non vers l'objet même que nous avons sous les yeux, mais vers un autre objet que l'artiste paraît avoir voulu représenter. C'est surtout comme signe que nous concevons le dessin. Nous confondons le symbolique avec l'artistique, et nous réduisons l'art à n'être qu'un jeu d'esprit, ayant pour fin de manifester les brillantes qualités et le génie d'un homme. Cette tendance du goût moderne a été relevée avec beaucoup de sagacité

par M. L. de Ronchaud, dans son ouvrage sur *Phidias*, le meilleur livre publié en France sur la sculpture depuis le *Jupiter Olympien* de Quatremère de Quincy : « On reconnaît, dit-il, dans les ouvrages d'un Michel-Ange et d'un Puget, quelque chose de violent et de tourmenté qui n'est pas dans la nature de la plastique; on dirait que ces maîtres, dans leur lutte avec un art dont le génie est opposé au leur, ont visé à lui faire exprimer plus qu'il ne pouvait. Le signe de la violence exercée par l'artiste sur une matière rebelle se trouve dans l'étonnement mêlé d'une sorte d'effroi qu'inspirent, au lieu d'une satisfaction tranquille, les œuvres de ces illustres sculpteurs. Au lieu du développement de l'art, on voit ici sa médiation impuissante. L'inégalité de la réalisation à la conception s'y fait sentir cependant ; et, si je ne me trompe, *l'admiration qu'on éprouve devant telle de ces œuvres sublimes s'adresse plus encore au sculpteur qu'à la statue ; c'est Michel-Ange lui-même qu'on voit dans le Moïse...* Le mérite incomparable des œuvres de la sculpture antique, c'est d'être complètes en elles-mêmes. *Elles ne font songer à rien au-delà de ce qu'elles représentent et n'offrent pas ce contraste qui choque et intéresse à la fois dans un grand nombre d'œuvres modernes, entre la conception trop vaste ou trop subtile et la réalisation tronquée ou grossière.* Elles

n'inquiètent ni l'œil ni l'esprit; on n'y sent ni excès ni lacune; mais l'impression qu'elles font sur nous est, comme ces œuvres mêmes, une, simple et sereine. » Je ne demande pas aux tableaux et aux statues d'être des trompe-l'œil, puisque le principe de l'art n'est même pas pour moi l'imitation de la nature. Je veux seulement que l'artiste ne nous oblige pas à établir un rapprochement entre sa présentation et un objet réel. Il faut qu'il y ait entre les différentes parties de son œuvre une harmonie qui la rende belle, et qu'en la voyant, au lieu d'avoir le temps de réfléchir et de dire : « Ceci est la représentation de telle chose, » nous soyons absorbés dans cette pensée bien différente : « Ce que nous voyons est beau. » Il y a à la vérité un grand nombre de cas où l'art, mis au service de certaines fins particulières, est obligé de se faire symbolique ; il y a eu, dans l'antiquité, de longues périodes où il n'a point présenté d'autre caractère; mais, dans la belle époque de la statuaire grecque, quand l'art pouvait se développer librement vers le but qui lui est propre, on a vu les artistes, peu soucieux de l'exactitude, prêter à la figure humaine des beautés dont la nature ne fournit pas le modèle. Ces fautes contre la ressemblance, quoique frappantes, ne blessaient pas alors le goût, parce qu'on se bornait à reconnaître que ce qui en résultait avait de la beauté,

et qu'on se livrait sans arrière-pensée à l'expression produite.

Si au contraire on apportait les mêmes dispositions devant un tableau ou une statue figurant une course ou une chute interrompue, nous ne saisirions immédiatement que des relations de parties invraisemblables, des dispositions de membres en contradiction avec toutes nos associations d'idées, offrant la permanence là où notre entendement se trouve déterminé à affirmer le changement, et par conséquent ridicules. L'effet qu'elles produiraient serait précisément le contraire de celui qu'on serait tenté d'en attendre : tandis que des figures peintes en repos, laissant à l'imagination la carrière la plus libre, peuvent lui suggérer les idées du mouvement et de la grâce dans le passé, les mouvements interrompus excluent au contraire toute pensée de mobilité : ils sont surtout les signes d'un mouvement à venir, et, dès que nous voulons nous représenter ces derniers comme se réalisant successivement, un regard porté sur l'objet nous en empêche en nous le faisant voir toujours dans la même position ; nous ne pouvons pas non plus nous imaginer qu'il pourra se mouvoir dans un temps plus éloigné, car ce que nous avons devant nous est le signe d'un mouvement qui doit s'accomplir dans l'instant même et qui pourtant ne s'accomplit pas.

Il résulte de cette analyse que la grâce ne peut être représentée directement par les arts de dessin, et que ceux-ci ne peuvent que déterminer notre imagination par différents signes à se la figurer. En voulant être immédiatement gracieux, ils deviennent précisément le contraire ; ils ne peuvent nous montrer le mouvement qu'à travers le repos, et quand ils ont la vaine prétention de l'offrir directement, ils n'aboutissent qu'à l'immobilité. Si cette dernière contradiction nous choque rarement, c'est que nous nous plaçons à un point de vue arbitraire et conventionnel; et qu'au lieu de considérer les œuvres d'art en elles-mêmes, dans leur signification intrinsèque, nous nous abandonnons à des idées qu'elles nous suggèrent, il est vrai, mais qui néanmoins leur sont plus ou moins étrangères. Nous autres, modernes, sommes peu sensibles à la beauté proprement dite ; ce que nous cherchons partout, c'est l'admirable ; le sentiment du sublime est, avec ceux du pittoresque et du risible, le plus développé chez nous, et la prédominance de ces trois sentiments sur tous les autres a donné au romantisme les caractères qui le distinguent. C'est pourquoi nous aimons que les artistes, comme les poëtes, nous fassent sentir dans leurs œuvres leur individualité, leurs luttes contre la difficulté, en un mot la sublimité de leur talent. Le mauvais goût consiste précisément

dans un dérangement de l'harmonie et de l'équilibre qui doivent régner entre les différents modes de notre sensibilité. Ce dérangement nous conduit, dans la vie et dans les arts, à attacher l'importance la plus grande à ce qui n'a qu'une valeur secondaire ; à nous rendre insensibles aux plaisirs les plus élevés, trop sensibles à des plaisirs faciles. En général, l'homme goûte d'autant plus la grâce et la beauté que son imagination et son intelligence sont plus développées ; c'est l'inverse à l'égard du sublime : l'ignorance, on a eu raison de le dire, est la mère de l'admiration.

Il ne faut pas croire que la règle que je viens de poser restreigne considérablement le domaine des arts plastiques. Il est peu de thèmes ou d'objets dont elle exige le bannissement d'une manière absolue. Mais, comme toute action a plusieurs moments, le peintre et le sculpteur doivent savoir choisir, dans le nombre, celui qui convient le mieux à leur art. Pourquoi, au lieu d'interrompre brusquement un changement, ne pas choisir le moment où il va s'accomplir, ou, mieux encore, celui où il vient d'être accompli? la représentation ne sera pas moins significative et n'aura rien de contradictoire. Je suppose qu'il s'agisse d'un assassinat : un artiste vulgaire s'imaginera que le moment le plus convenable pour son tableau, celui qui devra lui donner le plus de vie, sera celui où le

coup est frappé, et il nous montrera le bras de l'assassin à mi-chemin de sa course; mais il se trompera complétement. Un peintre de goût au contraire choisira le moment où le meurtrier, méditant son crime, couve des yeux la place où il doit enfoncer le poignard; ou bien l'instant où il jette sur sa victime inanimée un regard de satisfaction, ou peut-être déjà de remords. S'il sagit d'une figure au milieu de l'air, au lieu de la faire voler ou tomber, pourquoi ne pas la présenter planant, comme la *Vision* d'*Ézéchiel*, de Raphaël, ou comme le *Saint-Paul ravi au ciel*, de Nicolas Poussin? Il y a même dans la danse des positions qui sont susceptibles d'une certaine prolongation. Si l'on y fait attention, on verra que ceux des artistes célèbres qui se distinguent, non par leur habileté d'exécution, mais par la justesse de leur goût, ont rarement péché contre cette règle, et, quand cela leur est arrivé, c'est qu'ils étaient forcés par des circonstances exceptionnelles, dans le genre historique, par exemple, de donner à leurs œuvres un caractère de symbolisme et d'exactitude rigoureuse.

2° J'arrive maintenant à examiner une autre question : celle de savoir si, à l'égard de la grâce et du mouvement, la peinture et la sculpture sont toutes deux soumises aux mêmes lois et à la même mesure. Je dois rechercher jusqu'à quel point est vraie cette opi-

nion généralement répandue aujourd'hui, que le mouvement convient à la peinture et ne convient pas à la sculpture. Cette règle est admise par un grand nombre de critiques modernes. J'en citerai quelques-uns :

« L'art, dit Hégel, étant un produit de l'esprit et de l'esprit parvenu à un haut degré de développement, doit se proposer une matière déterminée et un mode particulier de la présenter. Il en est des différents arts comme des différentes sciences : la géométrie ne s'occupe que de l'espace; le droit a son objet spécial; la philosophie ne s'attache qu'à l'explication de l'idée éternelle et de sa manifestation relative ou absolue dans les choses; elles développent diversement ces objets divers. De même l'art, comme toute création de l'esprit, procède par degrés, et sépare ce qui est séparé dans l'idée et dans l'essence même des choses sans être séparé dans la réalité. Il s'arrête fermement à chaque degré, de manière à développer chacun suivant son caractère particulier. Ainsi, parmi ces matériaux qui sont les éléments des arts du dessin, il faut distinguer dans l'idée et séparer d'un côté le corps proprement dit, comme un tout dans l'espace, avec sa forme abstraite prise en elle-même, — et de l'autre côté la modification plus déterminée, plus vivante de cette forme relativement à la diversité des couleurs. La sculpture s'arrête au premier degré, à la forme hu-

maine qu'elle façonne comme un corps solide, conformément à ses dimensions dans l'espace... Elle n'a point pour objet la diversité des phénomènes par lesquels se manifeste l'individualité;... elle ne présente pas l'esprit en action dans une succession de mouvements ayant un but déterminé, dans des entreprises et des faits qui expriment un caractère; elle le présente, au contraire, restant pour ainsi dire objectif, et par conséquent, surtout dans le repos, quand les mouvements et les groupes indiquent seulement un faible commencement d'action, et ne manifestent pas tous les conflits d'une âme en proie aux luttes intérieures et extérieures, ou diversement embarrassée avec la réalité. ... Dans la peinture, au contraire, le principe de la subjectivité finie et infinie en soi, le principe de notre propre existence et de notre vie, se fraye la voie, et nous contemplons dans ses images ce qui se meut et agit en nous-mêmes. Le Dieu de la sculpture reste un simple objet de contemplation sensible. Dans la peinture, au contraire, l'être divin en soi apparaît comme sujet vivant, spirituel, qui descend au milieu de l'assemblée des fidèles, et donne à chacun la possibilité de vivre avec lui dans une union et une réconciliation spirituelles. Ce n'est pas, comme dans la sculpture, un personnage immobile et fixé sur sa base; c'est l'esprit divin qui habite et agit au sein de

l'Église... Chez elle règnent tout le mouvement et la vitalité que la sculpture doit écarter, tant par la nature de sa matière qu'à cause de ses moyens d'expression. C'est ainsi que s'introduisent dans le domaine de l'art une innombrable multitude de sujets et la vaste multiplicité des moyens de représentation qui lui manquaient (*Cours d'esthétique, Système des beaux-arts*).»

« Les arts plastiques, dit M. Sutter dans sa *Philosophie des beaux-arts*, peuvent représenter des situations ou des actions, d'après les sentiments ou les passions que leur offre l'étude de l'homme ou de la nature. Or le premier de ces états est essentiellement du domaine de la sculpture, et le second appartient de préférence à la peinture... Les sujets les plus propres à la sculpture, ceux où elle peut déployer toutes ses beautés, sont ceux qui représentent des états fixes, des situations individuelles, plutôt que des actions; et, si l'on veut représenter une action, elle doit être simple, peu violente. Si nous tournons nos regards vers la peinture, nous voyons qu'un champ plus vaste et plus riche s'offre devant nous. Tout ce qui représente la nature, tout ce qui appartient au sens de la vue, est de son domaine. Le peintre a dans son art des moyens bien plus variés de représenter les actions et les passions; il a la liberté de donner à sa toile l'étendue qui lui est nécessaire, d'y grouper un seul grand nombre

de figures, de multiplier les plans, de prolonger l'espace à l'aide de la perspective ; il est maître de rapprocher ou d'éloigner à son gré les acteurs, de faire tendre à un même but une foule de personnages, de varier les poses, les expressions, disposant de mille ressources pour mettre de la variété dans son sujet. Il est appelé par la richesse de son art à nous présenter ce que la nature offre de plus animé, de plus brillant; l'activité des hommes s'exerçant en tous sens selon les situations où ils sont placés et les passions qui les dominent. »

Des idées analogues se trouvent dans l'ouvrage remarquable de M. L. de Rouchaud sur *Phidias:* « La sculpture, dit ce critique, est, parmi les beaux-arts, celui qui a pour but spécial de reproduire la figure de l'homme dans sa perfection idéale, abstraction faite des difformités accidentelles et des émotions passagères qui peuvent en altérer la majestueuse harmonie... Par la combinaison des lignes et des couleurs, par les jeux variés des lumières et des ombres, (la peinture) atteint des effets interdits (à la sculpture) ; en paraissant ne se jouer que sur les surfaces, elle pénètre, comme un rayon transparent, les profondeurs de la nature humaine. Comme elle a dans son domaine, bien plus vaste que celui de la (sculpture), l'espace et le mouvement, elle peut composer des groupes dra-

matiques ; elle peut passer à son gré du monologue au dialogue, et combiner des scènes où le drame humain se révèle silencieusement tragique. »

Je ne puis trouver complétement justes les considérations qui précèdent, et ce que j'ai surtout à y reprendre, c'est une tendance à introduire dans la sculpture, en bannissant de son domaine le mouvement, la grâce et l'expression, et en le bornant à la présentation de la simple beauté, une règle trop absolue. On veut donner comme essentiel ce qui n'est qu'un simple accident, et par le goût des parallèles, par le désir de trouver entre deux arts une opposition bien tranchée, on se laisse entraîner à des exagérations mal fondées. On n'est même pas en accord avec les faits : l'attention a été trop vivement attirée vers quelques statues de divinités, vers ces chefs-d'œuvre de Phidias, présentant en effet, en dehors de toute expression et de toute action, la beauté de certains types dans toute sa perfection ; devant leur éclat éblouissant, on a trop perdu de vue ces groupes et ces milliers de bas-reliefs représentant les scènes les plus diverses et les plus animées. La sculpture ne se borne pas à offrir à l'adoration publique les images de la divinité, et son but n'est pas toujours religieux et symbolique.

Les règles de la grâce et de l'expression, et du mouvement qui est leur condition, sont, à mes yeux, les

mêmes pour la peinture et pour la sculpture ; et je ne vois pas, à cet égard, de distinction capitale à établir entre les deux arts. Il n'y a que la nécessité qui puisse justifier les lois, et il ne faut point restreindre sans raison suffisante la liberté de l'artiste. Il faut être libéral dans l'art comme dans la politique et la morale, et n'interdire à la sculpture que les thèmes qu'elle est impuissante à présenter. Il serait injuste de se montrer plus sévère pour un art que pour un autre. Mais la peinture, ce dernier-né de la civilisation, est l'art de prédilection du goût moderne : pour elle tous les priviléges ; on pardonne à cet enfant gâté toutes les licences et toutes les fantaisies, réservant pour sa sœur aînée toutes les exigences de la mesure et de la correction.

La première loi pour une œuvre, c'est d'être complète en elle-même, de porter en soi toute sa signification. « Une composition, remarque avec raison Diderot (1), une composition qui doit être exposée aux yeux de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court. » S'agit-il de la présentation d'une action ? il faut qu'elle soit exprimée d'une manière suffisante, et que les signes qu'on a sous les yeux en

(1) *Essai sur la peinture.*

fassent deviner tous les éléments essentiels. Si l'art, dans les limites que ses moyens ou les circonstances lui imposent, ne peut offrir tous ces signes, il doit renoncer à ce thème et en choisir un autre. Tous ces faits intérieurs qui ne peuvent être rendus complétement par des apparences visibles, sont interdits à l'artiste, mais ils le sont au peintre aussi bien qu'au sculpteur; et les arts plastiques ne doivent pas, plus que la pantomime, prétendre à l'expression de ces pensées dont la parole seule peut donner le sens. C'est malheureusement ce que n'ont pas toujours compris les peintres modernes, et je ne puis mieux faire que de citer ici quelques lignes d'un critique distingué, M. Chesneau, qui a relevé ce défaut avec beaucoup d'habileté. — C'est à propos du tableau bien connu de M. Ingres, représentant *Henri IV et ses enfants*: — « Henri IV joue avec ses enfants au moment où vient d'entrer l'ambassadeur d'Espagne : l'un d'eux est à cheval sur son dos: « Êtes-vous père, « monsieur l'ambassadeur ? dit le roi. — Sire, j'ai ce « bonheur. — En ce cas, je puis achever le tour de la « chambre... » Cette anecdote a le tort essentiel de n'être pas du domaine de la peinture... La faute commune à la plupart des artistes contemporains consiste à vouloir faire rendre aux arts plastiques plus qu'il ne leur est possible, à prétendre leur faire traduire des

paroles... Choisir une scène quelconque, triste ou gaie, touchante ou douloureuse, dont le pathétique ou l'enjouement tient au sens précis des paroles que prononce un de ses personnages, c'est se laisser prendre à une pétition de principes, et confondre les moyens de deux arts entièrement différents... Le peintre doit repousser absolument tout sujet, quelque dramatique qu'il soit, s'il emprunte une partie de son intérêt aux idées exprimées ou échangées par les personnages. Tels sont, par exemple, ces deux motifs que je choisis dans l'œuvre d'un artiste contemporain : saint Vincent de Paul prêchant pour les enfants abandonnés, et disant, en s'adressant au roi Louis XIII : « *Ils vivaient hier, grâce à vous; ils vivent encore aujourd'hui, mais ils mourront demain si vous les abandonnez.* » Voilà donc trois idées purement intellectuelles, formant un enchaînement successif, dénonçant trois états différents, et de plus subordonnées à des conditions morales. Quel geste, quelle attitude, auraient le pouvoir de traduire cette complication d'idées, cette série de propositions ? C'est lutter contre l'impossible que de l'entreprendre. Examinons le second thème : Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Wincester. Ce prélat, irrité de ses réponses, *la menace des peines éternelles.* On ne trouve ici, en mettant de la bonne vo-

lonté, qu'une idée dominante, *la menace des peines éternelles.* Il est évident que, malgré sa simplicité, la proposition est inexprimable. Quelle que soit l'irritation que nous montre le visage du prélat, il ne nous communiquera pas l'idée des flammes éternelles. Or le but du peintre est manqué, puisqu'il a voulu nous émouvoir par le spectacle de la douleur et de l'effroi qu'une vierge catholique est capable de ressentir, à la seule pensée de la vengeance céleste annoncée par un ministre de la religion... On ne saurait trop insister pour dissuader les peintres de croire, comme on s'est longtemps plu à le répéter, que la peinture et la poésie sont sœurs. Il faut le dire aux jeunes artistes, et le redire sur tous les tons : « Méfiez-vous du *parlage* en peinture (1). »

Une cause qui contribue à nourrir en nous ce défaut et à corrompre notre goût de plus en plus, c'est l'habitude d'illustrer les livres et de faire du dessin le commentaire de la parole. Quoi qu'il en soit, toutes ces considérations s'appliquent également à la peinture et à la sculpture, et, à ce point de vue, la carrière des deux arts est absolument la même.

Il reste à chercher maintenant s'il est vrai que, parmi ces mouvements de l'âme dont l'idée peut être

(1) *Les Chefs d'école au dix-neuvième siècle.*

éveillée par des signes visibles, il en est qui ne puissent être exprimés que par les moyens dont la peinture dispose et auxquels la sculpture soit obligée de renoncer. Plus l'artiste doit se renfermer dans une présentation simple, et plus ses moyens d'expression deviennent bornés ; s'il ne peut nous offrir qu'un seul personnage, il se trouve privé d'un grand nombre de ressources ; il y a des idées qui ne peuvent résulter que de la comparaison de plusieurs physionomies, et des rapports de position et de gestes qui se trouvent entre les différentes figures d'un groupe. Il y a par conséquent des états de l'âme, que la sculpture ne peut rendre, quand elle n'offre qu'une simple statue ; mais cela arrive également à la peinture, quand celle-ci n'offre qu'une seule image, ce qu'elle fait aussi souvent que sa sœur, dans ses portraits et ses études de tête. En somme, il y a des conceptions que l'expression d'un seul visage suffit pour suggérer ; pour d'autres, il faut la vue de la personne tout entière, quelquefois avec certains accessoires, tels que le costume, des instruments, des armes, etc. ; souvent un groupe est nécessaire ; enfin il est des cas où l'on ne peut saisir l'intention et la pensée d'un personnage qu'à la condition de connaître les objets qui l'entourent, le lieu, quelquefois même le temps où il se trouve. C'est au sculpteur à choisir parmi ces différen-

tes espèces d'action celles qui conviennent à l'œuvre qu'il doit exécuter et dont les conditions lui peuvent être fournies par le lieu où elle doit être placée, par les exigences de l'architecture, ou par toute autre circonstance, en d'autres termes suivant qu'il doit exécuter un buste, une statue, un groupe ou un bas-relief. Il n'y a donc aucune raison de bannir le mouvement, et, avec lui, la grâce et l'expression de la sculpture.

Deux causes ont donné naissance à l'opinion que je viens d'avoir à réfuter. La première, c'est que la sculpture est toujours restée plus fidèle à l'imitation de l'antiquité, et s'est attachée de préférence à présenter les formes dans toute leur beauté ; tandis que la peinture, obéissant à des traditions toutes différentes, n'accorde à cette beauté qu'une importance secondaire et se renferme surtout dans les charmes de l'expression. C'est là ce qui a suggéré cette théorie très-répandue en Allemagne, que la sculpture est un art classique, et la peinture, un art romantique. Cette détermination est au fond peu exacte ; le classicisme et le romantisme sont des caractères qui appartiennent, non à tel ou tel art, mais à l'usage que l'on en fait et à la tendance qu'on leur imprime. Ici encore on a érigé la coutume en loi. La sculpture aurait pu devenir aussi hardie et aussi romantique que la peinture;

et cette dernière ferait bien de demander à sa sœur quelques leçons de modération.

La seconde cause, c'est que la peinture présente les petits détails avec plus de facilité que la sculpture; quand il arrive à ces détails d'être des moyens d'expression ou des signes de la grâce et du mouvement, il est certain que le peintre a sur le sculpteur un très-grand avantage. Cette infériorité de la sculpture paraît tenir à l'absence de couleur qui ne permet pas de faire ressortir vivement les différentes parties d'un objet et les laisse se confondre en grandes masses; ce défaut n'est pas essentiel à cet art, et il faudrait se faire à cette idée, qui répugne peut-être à nos habitudes, mais qui n'en est pas moins vraie, que le manque de couleur n'est qu'une mode adoptée par la sculpture moderne sous des influences accidentelles. Il est prouvé aujourd'hui qu'aux époques les plus florissantes de l'art grec, les sculpteurs faisaient, dans leurs œuvres, un usage très-fréquent de la couleur, soit par des procédés analogues à ceux de la peinture, soit par un mélange de métaux ou de marbres de couleurs variées. Quant à notre habitude de traiter uniment en marbre ou en bronze les thèmes les plus compliqués, il serait difficile, je pense, de la justifier par le raisonnement. Dans la gravure, on arrive, par la disposition des traits ou par d'autres procédés, à produire des teintes

variées, qui sont, au fond, de véritables modifications de couleur. Ce qui serait antipathique à la présentation du mouvement de la grâce, ce ne serait donc pas, à proprement parler, la sculpture, mais le parti que l'on a pris d'en bannir la couleur. Il faut remarquer aussi que ce défaut, loin d'exclure les signes du mouvement et l'expression, les rend seulement plus difficiles à présenter. La grâce reste la bienvenue dans cet art, quand l'artiste, malgré la gêne qu'il rencontre, réussit à nous en offrir les traces. On peut l'excuser quand, en face d'obstacles insurmontables, il renonce à l'introduire dans ses œuvres; mais il faut se garder de faire entrer cette exclusion dans l'essence même de son art et de la prescrire comme une règle. Le peintre traitera toujours avec plus d'aisance les thèmes compliqués et dont il n'est possible de faire comprendre le sens qu'à la condition de rendre saisissables à l'œil des détails très-délicats. Mais le sculpteur qui viendrait à bout de le faire aussi bien que lui violerait-il les lois de son art, et faudrait-il le blâmer?

Je crois avoir suffisamment, dans les réflexions qui précèdent, montré dans quelles limites les arts plastiques doivent se renfermer à l'égard du mouvement, de la grâce et de l'expression, et prouvé qu'il n'y a aucune raison d'en interdire plus rigoureusement la présentation à la sculpture qu'à la peinture. En

résumé, ces deux arts ont pour caractère commun de ne pouvoir offrir le mouvement par lui-même et d'en éveiller seulement l'idée. Il est vrai qu'on a essayé quelquefois d'introduire le mécanisme dans certaines représentations plastiques. De cette association sont nés les automates, les marionnettes et d'autres combinaisons plus ou moins ingénieuses. Je ne veux pas m'en occuper ici; d'abord parce qu'elles n'ont pas la prétention d'être rangées au nombre des beaux-arts et d'être autre chose que des jouets d'enfant ou des objets de curiosité; mais surtout parce qu'elles n'ont rien à faire avec la grâce : les mouvements qui résultent d'un mécanisme sont ou trop simples pour avoir de la beauté, ou trop uniformes pour n'être pas d'une monotonie souvent fatigante.

III. — Il me reste à parler de la poésie, dont les moyens d'expression sont tout différents, et qui éveille les idées, non par des signes visibles, mais au moyen de la parole. Mes observations sur cet art seront brèves; car la poésie n'offre, à l'égard du mouvement et de la grâce, aucune difficulté spéciale; elle se trouve vis-à-vis de ces qualités comme vis-à-vis de toutes les qualités plastiques, et, en général, sensibles. Lessing se trompe quand il dit, dans le *Laocoon* (§ XXI), que la poésie ne peut présenter directement la beauté,

mais qu'elle peut présenter la grâce. Elle ne peut en éveiller l'idée, de même que celle de la beauté, que par les signes du langage; elle peut, par exemple, attacher au nom ou aux actions d'une personne l'épithète de *gracieux* ou d'autres équivalentes, de même qu'elle suggère la notion de sa beauté par l'emploi des mots *beau*, *joli*, etc. L'imagination, quand elle est suffisamment excitée à se représenter cette personne et ses mouvements, est alors obligée d'introduire dans sa conception les attributs de *grâce* et de *beauté*. Il y a seulement cet inconvénient qu'aucune donnée sensible ne vient guider l'esprit dans cette opération; chacun se construit une beauté suivant son goût, une grâce suivant ses associations d'idées, et la même expression peut éveiller chez vingt lecteurs vingt conceptions différentes. La grâce ne se décrit pas plus que la beauté : de même que faire la description d'une beauté, ce n'est réellement qu'énumérer les parties qui la composent, en laissant à l'imagination la liberté de se figurer chacune d'elles, suivant la notion qu'elle a de la beauté; de même, décrire un mouvement gracieux, c'est seulement en indiquer les différents moments, sans présenter aucun d'eux à notre esprit d'une manière positive. Le charme des poëmes vient souvent des idées que le poëte nous oblige à fournir, bien plus que de celles qu'il nous fournit lui-même;

nous lui savons gré de nous avoir stimulés à penser, et d'avoir fourni à nos facultés une occasion de s'exercer.

On a souvent remarqué qu'Homère aimait à attribuer le mouvement aux objets dont il voulait éveiller l'idée dans notre imagination ; s'agit-il d'un char, au lieu d'en énumérer successivement toutes les parties, il décrit l'action de l'atteler, etc. (*Iliade*, XXIV, 265-74) ; il ne nous décrit pas le repas lui-même, mais l'action de le préparer (*Odyssée*, XII, 353-56). On a fait la même observation à l'égard de sa description du bouclier d'Achille. Ce sont là des moyens d'attirer plus fortement notre attention sur un objet, et d'obliger notre imagination à s'en occuper davantage. Cette manière d'éveiller les idées est même la plus naturelle. En passant successivement en revue les différentes parties d'un objet, le langage ne peut aller aussi vite que ferait l'œil en les parcourant, et il en résulte que le procédé de l'imagination se trouve ralenti ; en se prolongeant, il perd beaucoup de son intensité et nous sommes, dès lors, portés à n'accorder à l'objet qu'une attention très-faible. Quand, au contraire, la parole décrit une action, elle va plus vite que la réalité, l'imagination est obligée de saisir en peu de temps une série de conceptions nombreuses, et se trouve excitée à un haut degré d'activité. Mais tout cela n'est qu'un moyen de suggérer un mouvement, non de le

présenter ; et chacun reste libre de se figurer, suivant son goût, tous les moments de l'action décrite.

Le poëte n'a par conséquent, quand il se propose d'éveiller le sentiment du gracieux, rien de mieux à faire que d'attirer le plus possible l'attention vers cette qualité ; et il n'y a pas de moyen plus sûr d'atteindre ce but que de montrer les effets que produit la grâce. Il est difficile de se figurer dépourvue de cette qualité une femme que le poëte nous présente comme ayant inspiré un vif amour ; et nous sommes déterminés à imaginer la cause d'autant plus parfaite que l'effet en est plus violent. C'est ainsi que la meilleure manière de décrire la beauté d'une femme est de peindre le trouble de son amant. Comment ne pas orner de tous les charmes la maitresse d'un Catulle ou d'un Tibulle?

> .... Misero quod omnes
> Eripit sensus mihi : nam simul te,
> Lesbia, adspexi, nihil est super mi
> Quod loquar, amens :
>
> Lingua sed torpet ; tenuis sub artus
> Flamma dimanat ; sonitu suopte
> Tinniunt aures : gemina teguntur
> Lumina nocte.
>
> (Catulle, épigr. 51, imitée de Sapho ; V. Longin, *du Sublime*, ch. VIII.)

Comment ne pas se représenter comme douée au suprême degré de la grâce cette Hélène dont la vue suffit,

dans Homère, pour remplir les vieillards troyens d'admiration, et dont l'image charmante est d'ailleurs, comme le remarque Jean-Paul (1), reflétée par tous les glaives qui sont tirés pour elle?

Dans la poésie dramatique, la mimique peut venir au secours de la parole; mais ce n'est pas toujours d'une manière complète. Le rôle d'une héroïne remarquable par sa beauté n'est pas toujours rempli par une actrice distinguée au même titre, et il arrive alors que les autres personnages louent chez elle des charmes que le spectateur ne peut guère apercevoir. Il en est de même pour la grâce : une actrice n'est pas toujours capable de mettre dans ses gestes tout l'agrément qu'on est porté, par différentes circonstances, à attendre d'elle; je citerai un exemple : je ne connais pas, dans la poésie, de morceau qui suggère l'idée d'une grâce plus accomplie que ces vers de Racine (c'est Néron qui parle) :

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit, je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes ;
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence

(1) *Poétique*, § 79.

Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.
Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue :
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
De son image, en vain, j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux je croyais lui parler ;
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce :
J'employais les soupirs, et même la menace.
Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux, pour se fermer, ont attendu le jour (1).

L'idée de la grâce est ici éveillée par le récit de l'impression qu'elle a produite. Le spectateur n'est-il pas conduit, par ces vers, à attribuer à l'extérieur et aux manières de Junie un charme irrésistible, bien supérieur à celui que les meilleures actrices seront capables de mettre dans leur jeu ? En se figurant ce que doivent être des attraits de nature à jeter un pareil trouble dans le cœur du farouche Néron, ne se prépare-t-il pas une véritable déception ? La mimique pourra-t-elle s'élever à la hauteur de la poésie ? Le public prend facilement son parti des désaccords de ce genre, car il voit sans peine quelle en est la raison ; mais ils ont cependant cet effet regrettable d'affaiblir

(1) *Britannicus*, acte II, sc. II.

l'intérêt qu'on prend à l'action en obligeant à faire des comparaisons et des réflexions qui lui sont complétement étrangères.

Dans tous ces cas où la grâce ne s'offre pas aux regards d'une manière sensible et n'est suggérée que par des signes à l'imagination, dans la poésie surtout où ces signes ne s'adressent même pas à la vue, j'ai toujours supposé que l'art avait affaire à des hommes de goût, capables de se faire une idée des perfections plastiques. Une notion ne peut être réveillée par des signes qu'à la condition d'exister dans l'esprit; les signes n'ont de valeur que pour ceux qui se sont familiarisés avec les choses qu'ils dénotent; car l'imagination n'est qu'une faculté reproductrice. C'est pour cette raison que bien des gens, qui ne peuvent résister à l'impression de la beauté et de la grâce quand ils les rencontrent elles-mêmes, sont incapables de se les figurer dès qu'elles sont absentes : tout le monde est en état de sentir les charmes d'une danse; il n'y a qu'un esprit cultivé qui puisse répondre à tous les appels de la poésie.

Bien que la grâce ne soit qu'un agrément extérieur et sensible, comme la beauté, elle n'a pas été, comme cette dernière, négligée par les artistes modernes. Si les écoles romantiques l'ont recherchée et ne l'ont

pas ravalée à un rang secondaire, cela tient à ce qu'elle est intimement attachée aux manifestations de l'activité humaine, qu'elle semble se confondre avec l'expression de tous les mouvements de l'âme et qu'elle est, pour ainsi dire, un reflet de la vie intérieure. Or on sait que l'expression a toujours été une des fins principales que s'est proposées l'art moderne. Les Grecs n'ont pas négligé la grâce ; mais ils étaient, dans leur culte pour elle, guidés par un principe tout différent. Ce n'était point comme accompagnement inséparable de l'expression qu'ils l'introduisaient dans leurs œuvres ; c'était parce qu'ils la considéraient, de même que la beauté, comme étant elle-même une fin esthétique. C'est une règle classique d'accumuler dans un seul objet toutes les perfections possibles, aussi bien les qualités sensibles que les qualités morales ; aussi les Grecs présentaient-ils les agréments plastiques partout où la nécessité ne les en empêchait pas ; l'art moderne, au contraire, n'a recours à eux que lorsqu'ils ont quelque utilité.

Dans ces réflexions sur la grâce dans les beaux-arts, j'ai eu plus d'une fois l'occasion de recourir aux Grecs et de me fonder sur leur autorité. C'est que jamais aucun peuple ne s'est approché plus près de ce que je considère comme la perfection en matière de goût. Si la culture des arts offre chez eux quelques

faiblesses, elle ne présente jamais d'abus ; jamais les artistes n'ont eu de leur but une idée plus nette et plus précise ; jamais ils n'ont mieux su ce qu'ils faisaient. Chez nous, on peint pour peindre, on sculpte, on rime, on fait des livres pour faire preuve de talent, par habitude et par tradition. Les plus étranges confusions se sont glissées dans les théories. Tout y est devenu vague, parce que des fins secondaires et accessoires, souvent factices et conventionnelles, ont remplacé la véritable fin complétement perdue de vue. On a quelquefois cherché, pour rentrer dans une voie meilleure, à s'inspirer des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; mais la perfection serait d'en faire de semblables sans les prendre pour modèles, et la complète imitation des Grecs serait de n'imiter personne.

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Laine et J. Havard, rue des Saints-Pères, 19.

Paris. — Typographie de Ad. R. Laine et J. Havard, rue des Saints-Pères, 19.

